TROISIÈME ANNÉE. N° 5. Décembre 1919.

BULLETIN

DE LA

Société Française de Musicologie

SOMMAIRE

Comptes rendus des séances et des communications.

Mme J. ARGER . . . Le rôle expressif des « Agréments » dans l'École vocale française de 1680 à 1760.

L. de LA LAURENCIE. Essai de chronologie de quelques ouvrages de luth de l'École française du XVIIe siècle.

J.-G. PROD'HOMME. Une lettre inédite de Beethoven (1825).

Nécrologie.

Bibliographie.

Table des matières du Tome I.

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

1919

Prix : 2 fr. 50.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

N° 5. — DÉCEMBRE 1919

COMPTES RENDUS DES SÉANCES DES 15 AVRIL, 19 MAI ET 16 JUIN 1919
MÉMOIRES ORIGINAUX. — BIBLIOGRAPHIE

COMPTES RENDUS
DES SÉANCES ET DES COMMUNICATIONS

SÉANCE DU 15 AVRIL 1919

La séance est ouverte à 16 heures et demie, salle Gaveau. En l'absence de MM. de la Laurencie, président, et Poirée, vice-président, elle est présidée par M. Prod'homme, secrétaire.

Présents : Mmes Gallet, Pereyra, Vauthier, Wiener-Newton. MM. Allix, Boschot, Bouvet, de Curzon, Expert, Grovlez, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schneider, J. Tiersot, Vinée.

Excusés : MM. Banès, de la Laurencie, Poirée, Sénart. Saint-Saëns.

M. Bouvet, secrétaire-adjoint, lit le procès-verbal de la dernière séance qui est adopté.

Avant de passer à l'ordre du jour, le président donne lecture de la lettre suivante de M. Saint-Saëns.

13 avril 1919.

Cher Monsieur,

Je ne pourrai pas assister à la séance du 15 avril; mais je désire y faire entendre quelques mots, que je vous prie de vouloir bien communiquer aux membres présents.

Je vois que la séance sera presque exclusivement consacrée à Beethoven.

Beethoven n'a pas de plus grand admirateur que moi. Je ne demande pas l'exclusion de ses œuvres, comme en Italie, où l'on ne voulait plus une note de musique allemande ancienne ou moderne. Mais je remarque ceci, que jamais il n'a été aussi en faveur que depuis la guerre ; il n'y a presque pas de grand concert où ne figurent ses œuvres ; on redit à satiété ses merveilleuses symphonies, au risque de finir par les rendre insupportables. Est-ce bien le moment ? On ne devrait cependant pas oublier tout à fait que Beethoven a célébré, par un morceau symphonique, la défaite de l'armée française à Vittoria ; et qu'il a écrit une grande cantate, *l'Instant glorieux* en l'honneur du célèbre Congrès de Vienne.

Quant au mouvement que l'on a essayé de faire pour démontrer qu'il n'était pas allemand, sous prétexte que son grand-père était hollandais, c'est une mauvaise plaisanterie ; à ce compte, Gambetta, dont le père était italien, n'aurait pas été français.

J'aurais préféré que dans les circonstances présentes, alors que la paix n'est pas encore signée, la Société française de Musicologie portât son attention ailleurs que de l'autre côté du Rhin.

Agréez l'expression de mes sentiments les plus sympathiques.

C. Saint-Saens.

M. de Saint-Foix lit une communication sur Mozart et le jeune Beethoven, d'après des manuscrits autographes du British Museum. Ces manuscrits, offerts autrefois par le sultan Abd-ul-Aziz à un musicien italien qui les vendit au British Museum, avaient été attribués à Mozart par le dernier éditeur du catalogue de Köchel. Le regretté T. de Wyzewa et M. de Saint-Foix ont étudié ces documents et acquis la conviction qu'ils sont, au contraire, de la main de Beethoven jeune. Ils comprennent un *trio* pour piano, violon et violoncelle, incomplet de deux pages ; deux *morceaux à 4 mains*, le commencement d'un troisième (marche funèbre) ; et un grand *rondo* pour piano, dont M. de Saint-Foix a donné une audition. Un quatrième manuscrit reproduit un des *Menuets pour orchestre* publiés en 1903 par M. Chantavoine, et prouve irréfutablement que ce groupe de manuscrits autographes doit être restitué à Beethoven.

M. Prod'homme donne ensuite lecture d'une longue lettre du même compositeur, récemment acquise par notre collègue M. Banès pour la Bibliothèque de l'Opéra. Datée apparemment de la fin de 1825, et adressée peut-être à Karl Holtz, cette lettre a trait presque

tout entière au fameux neveu Carl et aux ennuis domestiques du compositeur. Il y est question d'une audition de la première Messe, récemment donnée à l'église Saint-Charles de Vienne [1].

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 16 heures.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 19 MAI 1919

La séance est ouverte à 16 heures et demie, Maison Gaveau, rue La Boëtie, sous la présidence de M. de la Laurencie, président.

Présents : Mmes Pereyra et Wiener-Newton. MM. Allix, Bender, Bouvet, Expert, Gastoué, de la Laurencie, Mutin, Pirro, Poirée, Prod'homme, de Saint-Foix, Tiersot, Vinée.

Excusés : Mmes Arger, Gallet, Le Roux de Bousquet, MM. Astruc, Brunold, Emmanuel, Gariel, Rouart, G. Tiersot, Senart,

Le président ouvre la séance par une allocution dans laquelle il rappelle, d'abord, le souvenir des membres que la Société a eu la douleur de perdre au cours de l'exercice écoulé : M. Albert Soubies, Mme M. Brenet et M. Cucuel. Puis il passe rapidement en revue les travaux de la Société.

Les candidatures suivantes, déjà agréées par le Comité, mises aux voix, sont adoptées à l'unanimité :

MM. de Courville, directeur des établissements Schneider, présenté par MM. Rondel et Prod'homme ;

De Vallombrosa, présenté par MM. Pirro et de la Laurencie ;

Bas, présenté par les mêmes.

La parole est donnée ensuite au secrétaire général pour la lecture du rapport annuel.

Avant de résumer les travaux de l'année écoulée, il rappelle, d'abord, les pertes qu'a éprouvées la Société depuis sa dernière assemblée générale. En la personne d'Albert Soubies, de Mme Michel Brenet, de M. Georges Cucuel, ce n'est pas seulement notre groupement qui a été atteint, mais la science musicale tout entière, aux progrès de laquelle nos trois collègues ont contribué chacun selon ses goûts et ses facultés : Albert Soubies, par ses travaux d'historien, de statisticien, d'annaliste du théâtre lyrique, ses répertoires, ses mementos utiles et précis sur l'histoire de la musique dans tous

1. Cette communication est reproduite ci-après.

les pays ; Mme Brenet, par ses études érudites dans les domaines les plus divers, toujours présentés avec exactitude et élégance ; M. Cucuel enfin, par ses recherches sur notre XVIIIe siècle, qui ont réellement révélé une face nouvelle de l'histoire de la musique instrumentale et de la symphonie en France. A nos trois collègues disparus, notre président a consacré, dans le Bulletin, des notices bio-bibliographiques qui dispensent d'insister plus longuement sur leurs mérites divers.

De nouvelles adhésions, trop peu nombreuses encore, nous ont permis de maintenir à peu près l'effectif auquel nous avions atteint l'an dernier. Avec les nouveaux membres dont vous venez de voter l'admission, nous sommes actuellement 68.

En 1917-1918, nous avions tenu quatre séances ; cette année, malgré une interruption de six mois, nous nous sommes réunis quatre fois également, non compris l'assemblée générale. Il faut bien dire que si nous ne l'avons pas fait plus souvent, ce n'est pas tant par suite des circonstances, que nul de vous n'a oubliées, qu'à cause du peu d'empressement de nos collègues à apporter des communications. Plusieurs nous avaient promis leur concours qui, nous l'espérons, ne se fera plus attendre, et nous permettra de montrer plus d'activité. Ce n'est guère que sous cette forme, en effet, qu'il nous est permis de nous manifester, étant donné nos modiques ressources actuelles.

Quoi qu'il en soit, dans les quatre réunions de l'exercice 1918-1919, nous avons entendu des communications d'histoire et d'esthétique musicale du plus haut intérêt, de nos collègues Bouvet, Gastoué, Griveau, de la Laurencie, de Saint-Foix, et Vinée. Ceux d'entre vous qui n'ont pas assisté aux séances pourront lire ces travaux dans le Bulletin, où ils ont été publiés ou résumés.

En dépit des difficultés matérielles que vous savez, notre publication qui, nous l'espérons, prendra de plus en plus d'importance, a pu paraître trois fois depuis notre dernière assemblée générale. Un cinquième fascicule sera publié cette année encore, si vous nous en donnez les moyens ; réuni aux précédents, il formera le premier volume de nos mémoires. Cette publication a été honorée de deux souscriptions du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

D'autre part, nous prévoyons la reprise des relations avec des pays

alliés, notamment avec la Belgique, où plusieurs de nos collègues se préparent à imiter notre exemple. Votre Comité suivra ce mouvement avec sympathie et vous fera part des tentatives analogues qui pourraient se produire en d'autres pays amis et alliés, où nous comptons retrouver, comme par le passé, des collaborateurs éventuels à nos travaux.

Le rapport du secrétaire général, mis aux voix, est adopté.

La parole est ensuite donnée au trésorier qui présente son rapport sur la situation financière ; ce rapport est également adopté.

Enfin, conformément à l'article V des statuts, il est procédé au renouvellement des membres sortants du Comité, MM. Mutin, Poirée et Prod'homme qui sont réélus par l'Assemblée.

La séance est levée à 18 heures.

SÉANCE DU 16 JUIN 1919

La séance est ouverte, salle Gaveau, à 16 heures et demie, sous la présidence de M. de la Laurencie, président.

Présents : Mmes Arger, Gallet, Pelliot, Pereyra, Wiener-Newton. MM. Bouvet, H. Expert, Gastoué, de la Laurencie, Pirro, Poirée, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix.

Excusés : MM. Griveau, Mangeot, de Morsier, Tiersot.

Le procès-verbal de la dernière séance est adopté.

Les candidatures suivantes, déjà agréées par le Comité, sont mises aux voix et adoptées à l'unanimité :

M. le professeur Gerold, présenté par MM. Pirro et de la Laurencie ;

M. Eugène Borrel, présenté par MM. Bouvet et Raugel ;

M. Georges Fournier, présenté par MM. de Saint-Foix et de la Laurencie.

La parole est donnée à Mme Arger, pour une communication sur le rôle expressif des « agréments », dans l'École vocale française de 1680 à 1760.

Cette communication est faite avec le concours de Mlle Thuillant [1].

M. de la Laurencie, après avoir remercié notre collègue de l'exposé qu'elle vient de faire d'une question de musicologie débattue

1. On trouvera ci-après le texte de cette communication.

depuis longtemps, expose un projet de Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens français. Il engage chacun des membres de la Société à collaborer à cette œuvre, et à lui soumettre les observations que ce projet peut leur suggérer, notamment sur les limites de ce travail, au point de vue chronologique, sur la forme et l'importance qu'il serait utile de lui donner.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 18 heures.

LE ROLE EXPRESSIF DES « AGRÉMENTS »

DANS L'ÉCOLE VOCALE FRANÇAISE DE 1680 A 1760

L'importance des agréments dans la musique au XVIIIe siècle est un sujet connu. Les agréments sont nombreux ; leurs significations sont très variées. Je n'essaierai donc pas en quelques lignes de les définir tous.

Je voudrais seulement attirer l'attention des interprètes sur le rôle expressif qu'ils jouent dans la musique vocale française durant la période comprise entre 1680 et 1760 c'est-à-dire de Lully à Rameau.

J'ai pris pour base de mes observations : 1° tous les ouvrages théoriques dont il est question dans une étude que j'ai écrite sur les agréments[1] ; 2° des airs annotés soit par l'auteur, comme Montéclair le fit pour *Jephté* ; soit par un chanteur musicien, théoricien, Bérard, dans *L'art du chant*, daté de 1755.

Si les clavecinistes ont eu soin presque tous de donner en tête de leurs livres de pièces pour clavecin, un tableau des signes représentant les agréments, et une réalisation musicale exacte de ces signes, il n'en est pas de même en ce qui concerne la musique vocale dont l'interprétation est cependant plus subtile. Dans celle-ci, bien rares sont les réalisations musicales des signes graphiques placés par les compositeurs de motets, de cantates ou d'opéras dans leurs œuvres.

Mais l'étude des agréments formant un chapitre spécial dans toutes les méthodes de musique instrumentale ou vocale de cette époque, il nous est permis de croire que les auteurs s'en rapportaient à l'éducation de leurs interprètes. Rameau lui-même, pour ces études qui étaient considérées comme élémentaires c'est-à-dire indispensables nous renvoie dans son *Traité de l'harmonie* en 1722 aux principes de musique de Loulié et L'Affilard.

1. Rouart et Lerolle éditeurs.

Or, ces petites méthodes contiennent toutes deux des explications et des exemples très précis d'interprétation des agréments. A l'époque où Rameau écrivait son *Traité de l'harmonie* ces interprétations avaient donc une valeur aux yeux de ce maître qui ajoutait d'ailleurs une très grande importance à la manière d'exécuter les agréments ainsi qu'en témoignent les lignes suivantes extraites du *Code de musique pratique* de 1760. « Il en est du goût « du chant comme des gestes ; le vrai défaut de naturel se « reconnaît toujours à ce qui n'est qu'imitation ; qu'un agrément « soit autant bien rendu qu'il se puisse, il y manquera toujours « ce je ne sais quoi qui en fait tout le mérite, s'il n'est guidé par « le sentiment trop ou trop peu, trop tôt ou trop tard, plus ou « moins longtemps dans les suspensions, dans les sons enflés « ou diminués, dans les battements de trilles ou cadences, enfin « cette juste précision que demande *l'expression*. La situation « manquant une fois, tout agrément devient insipide. Guidé par ce « sentiment, la vraie précision se trouve dans tous les agréments « qu'il dicte ; le maître n'y peut autre chose que procurer les moyens « de bien rendre ces agréments et d'en donner des exemples, en « les rendant lui-même s'il le peut. »

Si je ne craignais pas de faire des classifications qui ont le défaut, en de telles matières, d'être trop arbitraires, je dirais que nous pouvons diviser les agréments en deux genres : 1° les agréments de virtuosité c'est-à-dire ceux dont le mécanisme vocal exige un certain entraînement de la voix obtenu par un travail rationnel. Tels sont : les « tremblements subits », les « tremblements redoublés », les « tours de gosier », les « passages », les « traits », les « fusées » qui jouent un rôle secondaire, purement décoratif.

2° Les agréments expressifs, qui servent à l'accentuation d'un mot ou d'un membre de phrase musicale, comme les « ports de voix », les « coulés », les « accents », les « chûtes », les « balancements », les « tremblements feints », les « cadences molles ».

Le rôle expressif des agréments est certainement celui dont nous nous sommes le moins occupés ces derniers temps. Lorsqu'il est question d'agréments, nous pensons surtout au « pincé » ou au « tremblement » et nous n'envisageons jamais ce dernier autrement qu'un trille moderne commençant par la note supérieure. Il faut s'être spécialement occupé du XVIIIe siècle français pour connaître

le « port de voix », le « coulé », la « chûte », l' « accent » et le « tremblement feint ».

L'interprétation de ces agréments expressifs n'est cependant pas sans intérêt car elle apporte une modification importante au rythme et au contour mélodique de la phrase musicale, une modification voulue par l'auteur lui-même puisqu'il a soin de nous la signifier. D'ailleurs, le caractère expressif des agréments, en général n'échappe pas aux musiciens ni aux dilettantes de cette époque. Blanchet écrit à ce propos en 1756 :

« Les agréments sont dans le chant ce que les figures sont dans « l'éloquence : c'est par elles qu'un grand orateur remue à son gré « les cœurs, les pousse là où il veut et y jette successivement toutes « les passions : les agréments produisent les mêmes effets : et pour « peu qu'on réfléchisse sur leurs qualités de force, d'énergie, « de douceur, d'aménité et de tendresse on sera forcé de convenir « qu'ils sont très propres à affecter puissamment l'âme et qu'ôter à « la musique ces sortes d'ornements, ce serait lui ôter la plus belle « partie de son être.

« J'appelle de la vérité des réflexions que je viens de faire au juge- « ment du sens intime : les agréments parfaitement exécutés ont « dans la bouche de Mlles Fel, Le Maure et de M. Jeliotte un caractère « singulier de mélodie et d'expression : l'oreille est délicieusement « flattée ; et le cœur, violemment ému, est entraîné dans des passions « différentes ou bien il passe à divers degrés de la même passion.

« Que ces mêmes ornements soient rendus par des artistes « médiocres l'oreille en est offensée et le cœur n'en est point « touché : Dans ce dernier cas ils perdent une partie de leur vie et « toutes leurs grâces dans la bouche des mauvais chanteurs ; au « lieu que, dans le premier, ils étaient présentés tout entiers et « avec toutes les qualités qui leur sont propres. Il est réservé aux « esprits fins et au sentiment délicat de démêler les nuances dont « je viens de parler : c'est pourquoi l'on aurait tort de définir un bon « chanteur *un être qui a des poumons, un gosier, une bouche et des* « *oreilles bien organisés :* il faut de plus qu'il pense et qu'il sente ; « sans quoi il ne différerait guère d'un instrument de musique. »

C'est cette vie, cette expression, cette juste mesure demandées par nos grands artistes du XVIIIe siècle que nous retrouvons en étudiant les textes qu'ils nous ont légués.

Prenons le « Port de voix » simple, sans « pincé » souvent appelé « port de voix feint ». Montéclair avec la majorité des maîtres de musique de la même époque nous dit dans ses *Principes de musique* en 1736 :

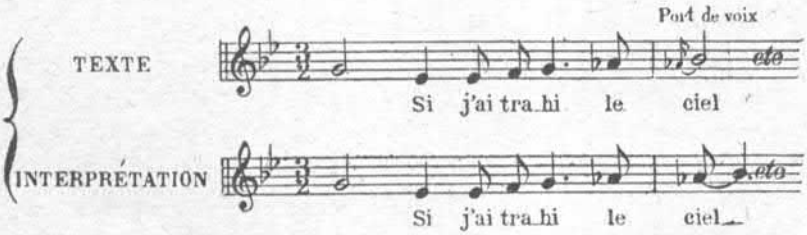
« Lorsque le son monte par degré conjoint d'une note faible à « une note forte, pour se reposer sur cette dernière, on pratique « souvent le « port de voix » surtout lorsque l'intervalle n'est que « d'un demi-ton ». Il ajoute encore : « Le port de voix est le ren- « versement du « coulé ».

David en 1737 insiste ainsi sur le caractère expressif du port de voix : « Peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant et « aussi sensible qu'il le doit être ; et ce n'est qu'avec les sentiments « d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit qu'on parvient à la perfec- « tion de cet agrément ».

On l'indique par le signe V, mais le plus souvent par une « note postiche ». La valeur graphique de cette note postiche ne correspond que très rarement à la durée que lui donnent les théoriciens en général.

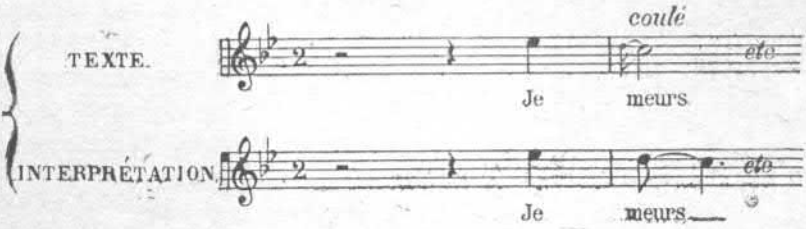
A la fin du XVIIe siècle, les maîtres de chant tels que Loulié, L'Affilard prennent souvent la valeur du « port de voix » ou du « coulé » sur la note qui précède ces agréments. Mais les maîtres de clavecin comme d'Anglebert, Couperin empruntent leur valeur à la note principale qui les suit. A partir de 1720, tous les théoriciens sont d'accord : la valeur du port de voix ou du coulé est prise sur la note à laquelle ils sont liés et qui est toujours celle qui vient après l'agrément. De là provient le caractère éminemment expressif que ne manquent pas de nous signaler des théoriciens parmi lesquels j'ai déjà cité Rameau.

Voici un exemple tiré de *Jephté*, opéra de Montéclair.



Pour le « coulé » reprenons encore le texte de Montéclair :

« Le coulé est un agrément qui adoucit le chant, le rend onctueux « par la liaison des sons. Il se pratique en différentes occasions, « particulièrement lorsque le chant descend de tierce. Il n'y a point « ordinairement de signe qui le caractérise. C'est le goût qui décide « des endroits où on doit le faire. Il y a cependant des maîtres qui « le désignent par une petite note qui se lie à la note forte. Lorsque « les paroles expriment la colère, on ne coule pas les tierces, ainsi « que dans les mouvements précipités. »



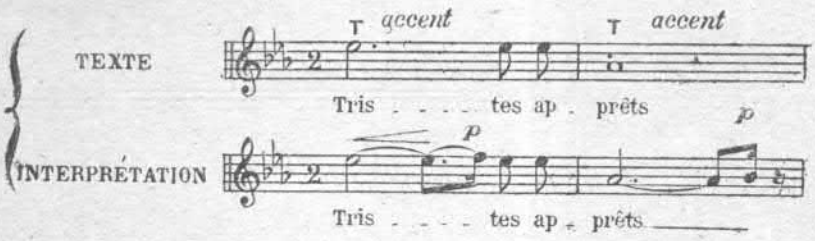
Que les agréments soient écrits en notes réelles ainsi que cela se rencontre dans les airs de cour et les cantates ou bien en petits caractères dits « notes postiches », les théoriciens nous indiquent toujours qu'on devra prononcer sur le « port de voix » ou le « coulé » la syllabe de la note sur laquelle est placé le port de voix ou le coulé, ce qui, pour les chanteurs, équivaut à une véritable accentuation du mot mis ainsi en relief (exception faite pour les « coulés » placés sur des syllabes muettes qui doivent garder leur caractère faible et sur lesquelles on glisse rapidement du son de la note postiche à la note réelle en les liant beaucoup). Le port de voix et le coulé sont, d'ailleurs, non seulement des éléments expressifs de la phrase musicale, mais encore, très souvent, ils rehaussent la mélodie d'une dissonance sans laquelle l'harmonie n'est pas conforme à ce qu'a entendu l'auteur. Il en existe un exemple très net dans la cantate « Orphée » de Clérambault[1] sur les mots « rend ma peine encore plus cruelle ». Il est à remarquer que ces deux agréments sont d'un usage aussi fréquent dans la musique instrumentale que dans la musique vocale et que les théoriciens traitant des instruments, spécialement

1. Collection de *La Cantate au XVIII*e *siècle*. Rouart et Lerolle éditeurs.

des instruments à cordes recommandent aux lecteurs d'imiter la voix autant que possible.

L' « accent » ou « aspiration » ou « plainte » est, dit Montéclair « une élévation douloureuse de la voix qui se pratique le plus sou- « vent dans les airs plaintifs jamais dans les airs gais ou ceux qui « expriment la colère. Il se forme dans la poitrine par une espèce de « sanglot à l'extrémité d'une note de longue durée en faisant enten- « dre un peu le degré immédiatement au-dessus de la note accen- « tuée. Il se marque par une petite note ou par T».

En 1755, Bérard nous donnera exactement la même définition et nous en indiquera l'application dans l'air célèbre de Télaïre de *Castor et Pollux* [1] dont voici un fragment :



En dépit du signe graphique qui nous représente l' « accent » sous la forme d'un son plus élevé d'un ton ou d'un demi-ton que la note principale à laquelle il se lie, d'après toutes les théories du XVIIIe siècle, nous devons envisager cet agrément comme une simple manifestation d'émotion dans laquelle le chanteur élève légèrement le son accentué avant de le quitter pour une note suivante. D'ailleurs, il n'est pas de meilleure définition de cet agrément que le terme même par lequel il est dénommé. C'est en réalité un artifice vocal encore employé de nos jours, souvent inconsciemment dans les phrases pathétiques.

Quelques auteurs ont indiqué cet effet par une note postiche. Mais en général, il appartient au chanteur de le placer convenablement ainsi que nous le faisons encore aujourd'hui.

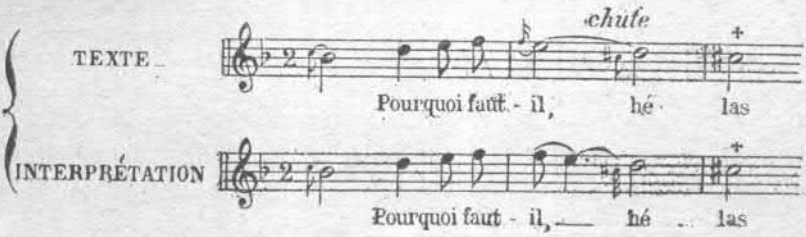
La « chûte » est un agrément du même genre que l' « accent ». Mais au lieu d'être formée par un son supérieur, la « chûte », ainsi que son nom l'indique, est toujours un son inférieur de un ou plusieurs degrés.

1. Bérard chantait dans cet opéra de Rameau.

Nous ne pouvons le confondre dans la musique vocale avec le « coulé », car les théoriciens qui le citent nous donnent des définitions différentes de ces deux agréments. Au contraire du « coulé » qui a une valeur rythmique et mélodique et emprunte le plus souvent sa valeur et son nom (lorsqu'il s'agit de musique vocale) à la note qui le suit, la « chûte » n'a, pour ainsi dire, pas de valeur ni rythmique ni mélodique. Elle emprunte sa durée très fugitive et toute expressive à la note qui la précède et avec laquelle elle est généralement liée. C'est absolument le même effet que notre port de voix moderne

Elle sert la plupart du temps de terminaison au tremblement lorsque celui-ci est sur une cadence parfaite, un repos musical. On dit dans ce cas que le tremblement est « fermé ». Souvent, au XVIIIe siècle, on emploie cet agrément sur les mots comportant une expression de tristesse. De là le nom de « plainte » sous lequel nous le rencontrons aussi. Il est parfois figuré par une petite note.

Montéclair, dans le récit d'Iphise (extrait de *Jephté*) « mes yeux, éteignez... », a pris soin de noter la « chûte » :

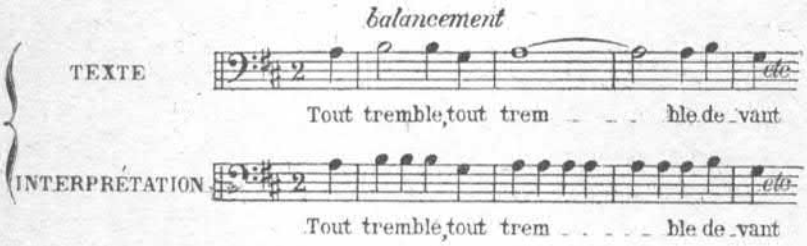


Mais en général, elle est sous entendue. Comme notre port de voix moderne, le chanteur en peut tirer un heureux effet d'expression pure à condition de la bien placer.

Je mentionne pour mémoire, ici, les « sons filés » dont la technique et l'effet expressif n'ont par varié ; les « hélans » sortes de sanglots dramatiques obtenus par l'attaque de la voyelle sur le souffle comme sur *hé*--las ! ou ah ! (*h* très expirée). Nous avons conservé aussi ce moyen d'expression ; même, parfois, nous en abusons.

Le « balancement » très employé au XVIIe siècle, tant en Italie qu'en France avait encore des adeptes en 1766, puisque Lacassagne le signale dans son *Traité général des éléments du chant*. Tous les théoriciens nous décrivent cet agrément comme un effet équivalant

au « vibrato » des violonistes. Montéclair nous en donne un exemple annoté d'une manière très précise dans ses *Principes de musique*, à propos d'un des chœurs de son opéra *Jephté*.



Bérard, d'autre part, assimile le « balancement » à un flatté. Il écrit : « Après avoir rendu la note principale, ayez soin de faire « monter le larynx d'un quart de degré et expirez mollement dans « l'intervalle des deux notes ».

Il faut considérer que Bérard, envisageant l'intervalle d'un ton comme un degré, l'intervalle d'un demi-ton comme un demi-degré, s'il nous demande l'élévation du larynx d'un quart de degré, il s'agit d'un quart de ton seulement. Nous constatons alors que sa définition ne s'éloigne pas de celle des autres théoriciens car le « vibrato » vocal donne bien l'impression d'un déplacement de quart de ton en général ascendant.

En réalité nous nous trouvons en présence de ce que les chanteurs appellent aujourd'hui un « chevrottement » lent. Mais tandis que le chevrottement est inconscient et se produit sur toutes les notes de la voix, provoquant chez l'auditeur un agacement insupportable, le « balancement » est un effet voulu, sur un seul son que le bon chanteur veut rendre expressif et qui nous émeut d'autant mieux que son emploi n'est que passager.

Il me reste à signaler les « tremblements feints » ou « cadences feintes » et les « cadences molles ». Ce ne sont pas les moindres des agréments pouvant être considérés comme expressifs. Et cependant comment les traitons-nous !

Avant de connaître la véritable signification des agréments, il m'est arrivé (je ne suis pas la seule) de trouver absurde la petite + qui ne me semblait qu'un banal trille placé sur des mots chargés de traduire une pensée triste. Alors, je la supprimais (ainsi qu'on le

fait le plus souvent) afin de ne pas entraver l'expression dramatique dont je désirais souligner le mot important.

Cependant, la profonde admiration que j'ai pour notre école française, pour sa claire logique, pour la vérité avec laquelle nos musiciens expriment les passions humaines me faisait rejeter cette conclusion simpliste dont trop d'interprètes se contentent. Je ne voulais pas croire que nos compositeurs et tous sans exception, eussent pu commettre de pareils non-sens, qu'il s'agisse de musique religieuse ou dramatique.

Les traités de chant des XVIIe et XVIIIe siècles m'édifièrent enfin, et voici ce que nous y lisons : Loulié écrit dans ses *Eléments ou pricipes de musique* en 1696, à propos du tremblement proprement dit :

« Le « tremblement » est un coulé répété deux ou plusieurs fois « d'un petit son à un son ordinaire et d'un degré plus bas. Les « coulés du tremblement doivent se faire du gosier et non de la « poitrine. Ils se doivent faire plus ou moins vite à proportion de la « vitesse ou de la lenteur de l'air. Ils doivent être plus ou moins « courts à proportion de la durée de la note tremblée. »

Montéclair, Rameau, Bérard nous enseignent exactement les mêmes principes illustrés d'exemples dans lesquels nous trouvons que la valeur d'une noire ne comporte, pour un tremblement lent, ou « cadence molle » pas plus de deux battements c'est-à-dire quatre doubles croches. Ces quelques éclaircissements suffiraient et nous permettraient déjà d'interpréter avec exactitude la petite + si fréquemment rencontrée. Mais cette sommaire définition ne contente aucun de nos théoriciens qui tous divisent le tremblement en au moins deux catégories lorsque ce n'est pas en trois ou quatre genres très différents. Tels sont les « tremblements appuyés », les « tremblements subits », les « cadences à progression », les « doubles cadences » et, enfin, les « tremblements feints » ou « cadences feintes » et les « cadences molles ».

Ces deux dernières seules devant être considérées comme essentiellement expressives nous intéressent aujourd'hui.

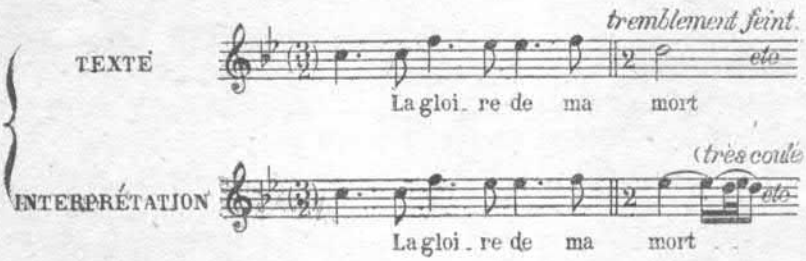
Prenons encore une fois le texte de Montéclair. Il résume très clairement tout ce qu'on trouve dans les autres auteurs à propos du tremblement feint :

« On appuie comme si l'on avait dessein de former un tremble-

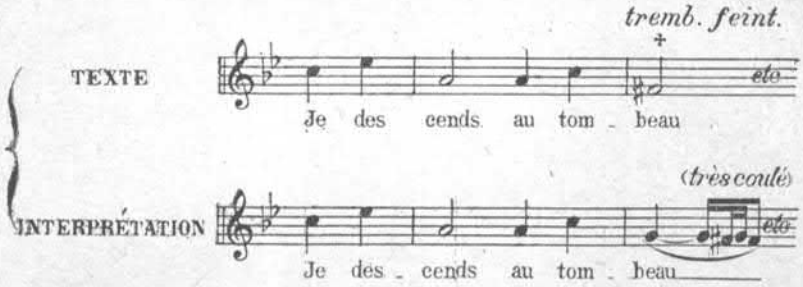
« ment parfait ; mais au lieu de le battre longtemps, on ne donne « après cet appui et à l'extrémité de la note qu'un petit coup de « gosier dont le tremblement est imperceptible. Il arrive quelque- « fois qu'après avoir appuyé le tremblement feint on tremble un peu « sur la note où cet agrément est marqué sans cependant terminer le « tremblement. On le marque par ~~ou +[1]. »

Pour bien saisir ce texte, il ne faut pas oublier que le tremblement se compose de trois parties : 1° l' « appui » ou note supérieure qui est la réelle note expressive lorsque l'appui a une longue durée comme dans le « tremblement feint » ; 2° les battements ; 3° la terminaison composée d'une « chûte » ou d'un « tour de gosier ».

Dans la « cadence feinte », c'est donc la première partie seule qui a toute la valeur du tremblement lequel, dans ce cas, ne comporte jamais d'autre terminaison que la « chûte ». Cette terminaison n'est d'ailleurs pas une règle générale. Très souvent, les compositeurs ont soin de marquer en notes réelles d'assez longue durée cet appui du tremblement. En ce cas, deux notes (dont la première est à un demi-ton ou à un ton supérieur de la seconde) sont liées ensemble sur une même syllabe. La seconde note porte la + indicatrice du tremblement qui peut être alors un « tremblement appuyé », c'est-à-dire avec plusieurs battements sur la valeur de la seconde note, ou un « tremblement feint » composé d'un seul battement très doux, très lié sur la valeur indiquée pour la seconde note. Presque tous les maîtres de musique du XVIIIe siècle nous disent que les mots expressifs exigent cette dernière espèce de tremblement. Nous comprenons, à présent, les petites croix sur des phrases telles que celles-ci extraites de *Jephté* de Montéclair :



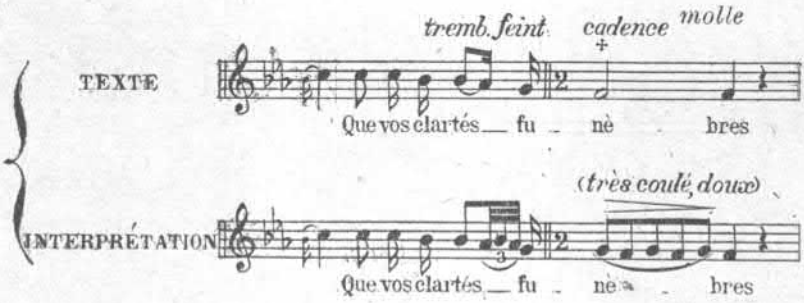
1. Il faut remarquer que Montéclair lui-même quoique donnant ce signe ~~ dans sa méthode n'emploie presque jamais que la + dans ses partitions.



La « cadence molle » n'est autre chose qu'un tremblement dont les battements lents doivent être très doux, très liés et peu nombreux. Voici ce que nous dit Bérard :

« La cadence molle n'a jamais d'appui ; elle commence par des « martellements en dedans, battus très lentement et mollement ; « en sorte que le son paraisse même sortir un peu de la poitrine. « On la termine en laissant mourir la voix par gradation. »

Ce chanteur place une cadence molle sur la phrase suivante de l'air de Télaïre déjà cité :



Ces exemples nous prouvent suffisamment que nous sommes loin du redoutable trille[1] ordinaire, si funeste de nos jours aux œuvres du XVIIIe siècle. Une fois de plus, nous constatons le goût très sûr, très raffiné dont nos aïeux semblent avoir gardé le secret tant nous

1. A ce propos, il faut déplorer que, dans la plupart des éditions modernes, on ait cru bon de remplacer la petite + indicatrice du tremblement français en général, par le signe *tr*, qui induit en erreur l'interprète non averti des usages du XVIIIe siècle.

sommes encore ignorants des théories qui concernent l'interprétation de leur musique.

Je souhaite donc très vivement que ces quelques remarques faites sur l'expression dans l'interprétation de notre admirable école française aident nos contemporains à rendre la vie aux innombrables chefs-d'œuvre de nos vieux maîtres trop oubliés.

JANE ARGER.

ESSAI DE CHRONOLOGIE

DE

QUELQUES OUVRAGES DE LUTH DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE

Nous nous proposons d'esquisser ici la chronologie des principaux ouvrages de luth de l'Ecolé française du XVIIe siècle dont Michel Brenet avait si précieusement fait ressortir les mérites dans ses *Notes sur l'histoire du luth en France*, publiées en 1899.

Le premier livre de luth paru en France, au XVIIe siècle, est le *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque qui porte la date de 1600 et qui fut transcrit en 1906 par notre regretté collègue Henri Quittard.

Ce livre est dédié à Monseigneur le Prince, c'est-à-dire à Henri de Bourbon, prince de Condé. Jusqu'à présent, on savait fort peu de choses sur Antoine Francisque ; des documents extraits de la série Y des Archives nationales permettent de préciser quelques points de sa biographie.

Son contrat de mariage du 23 février 1596 le dit natif de Saint-Quentin ; en 1596, Francisque habitait Cambrai où il épousait Marguerite Behour ou Bouhour. Le 28 septembre 1601, Antoine Francisque, sous le nom de *François*, fait une donation entre vifs à sa femme Marguerite Bouhour, et dans cet acte, il se qualifie de « maître joueur de luth » demeurant à Paris, rue Sainte-Geneviève, paroisse Saint-Etienne-du-Mont, vis-à-vis le Collège de Navarre. Il mourut en 1605.

En 1603, Jean-Baptiste Besard, de Besançon, publie à Cologne son *Thesaurus harmonicus*, qui contient, entre autres pièces, des morceaux de Charles Bocquet et de Julien Perrichon. — Bocquet n'était point Parisien, ainsi que l'avance Eitner, mais bien originaire de Pont-à-Mousson. Quant à ce Julien Perrichon, dont Francisque

avait arrangé une *Volte*, dans son *Trésor d'Orphée*, il était, en octobre 1595, valet de chambre et joueur de luth de la musique du roi.

L'année 1608 voit paraître le premier livre *d'Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, par Gabriel Bataille. Il s'agit ici de Gabriel Bataille père, qui mourut en 1630, laissant 11 recueils *d'Airs de cour* dont le 5e porte la date de 1614.

Vers 1611, nous rencontrons le premier grand recueil de luth publié en France depuis le *Trésor d'Orphée*. C'est le recueil de Robert Ballard conservé à la Mazarine sous la cote B. 4761, et dédié à la reine régente Marie de Médicis. La date de 1611 est celle du privilège qui fut accordé le 16 octobre de cette année. Comme Marie de Médicis mourut en 1614, le recueil en question a paru entre 1611 et 1614. Robert Ballard, auquel Michel Brenet et notre collègue Prunières ont consacré des notices, a dû mourir vers 1613. Son recueil de luth ne renferme que des pièces originales, écrites par lui et destinées aux ballets de cour. Ces pièces consistent, soit en *Airs de cour* chantés avec accompagnement de luth, soit en *Airs de danse* exécutés sur le luth.

A partir de cette époque, la littérature des airs de cour mis en tablature de luth va devenir extrêmement abondante. Il y a lieu de remarquer que Paris n'avait pas le monopole des publications de luth, puisque vers 1615-1618, le luthiste Frédéric de Bothnie faisait paraître à Saumur, et sous le titre d'*Album amicorum*, un recueil que possède le British Museum et qui contient une Allemande « ton arumé » [ton enrhumé].

En 1617-1618, Ballard donne des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* (7e et 8e livres) ; en 1617, également, Besard publiait à Augsbourg son *Novus partus, sive concertationes musicæ*.

L'année 1619 apporte un ouvrage du luthiste Nicolas Valet, sous le titre : *Le second livre de tablature de luth intitulé le Secret des Muses*, et dont M. Weckerlin a donné une description. Ce livre présente la particularité de renfermer des pièces à 4 luths, pièces dont on relève déjà des exemples dans un recueil publié à Nuremberg en 1552. De même, Wolffen Heckel donnait en 1562, à Strasbourg, un livre de luth pour 2 instruments, et Emmanuel Hadrianus d'Anvers publiait en 1580 son *Pratum musicum*, composé de symphonies pour 2, 3 et 4 luths.

En 1620 et 1621, ce sont deux nouveaux ouvrages : les *Airs de cour*

mis en tablature de luth (9e et 10e livres) d'Antoine Boësset, et les *Airs de Jean Boyer, parisien, mis en tablature de luth par lui-même.*

L'année 1623 voit se poursuivre des publications analogues : *Airs de différents auteurs avec la tablature de luth* — *Airs faits et mis en tablature de luth* par Louis de Rigaud, sieur de Fonlidon ; ce dernier recueil, sorti des presses parisiennes de Ballard, est très rare. Puis, de 1624 à 1626, nous enregistrons le 12e et le 13e livre des *Airs de cour* d'Antoine Boësset, les *Psaumes de David* mis en musique sur le luth par Denis Caignet (1625), les 1er et 2e livres d'Etienne Moulinié, suivis, en 1628, du 14e livre de Boësset, et en 1629, du 3e livre de Moulinié. D'autres recueils d'*Airs de cour* voient le jour de 1632 à 1637, et nous citerons, en 1637, les *Airs de cour, avec la tablature de luth* de François Richard, qui, en 1634, était au service d'Anne d'Autriche et qui mourut à Paris, en octobre 1650.

L'année précédente, le P. Mersenne insérait, dans son *Harmonie universelle* (1636), le premier traité didactique de luth paru en France au XVIIe siècle ; l'*Art de toucher le luth* de Basset, maître de luth, figure, en effet, dans le *Traité des instruments à cordes* du père minime.

Ces diverses publications sont suivies, en 1638, de l'apparition, à Rome, des *Œuvres* de Pierre Gaultier, Orléanais, dédiées au duc de Crumau, ambassadeur impérial près le Saint-Siège. Ce recueil est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles ; son auteur, Pierre Gaultier, n'a probablement aucune parenté avec les luthistes célèbres du même nom et qui sont représentés par Ennemond Gaultier, ou Gaultier le vieux, ou Gaultier de Lyon, Jacques Gaultier, ou Gaultier d'Angleterre, et Denis Gaultier, ou Gaultier le jeune, ou Gaultier de Paris.

A partir de 1640, les livres de luth se font rares, et chose étrange, pendant la floraison de notre Ecole de 1650, aucun ouvrage de luth ne paraît en librairie. Des luthistes aussi célèbres que les Gallot, que Du Faut, que Germain et François Pinel, que Mesangeau, n'ont pas laissé de livres de luth. Des pièces de leur composition sont seulement éparses dans des recueils factices manuscrits, dus à des amateurs. Il y a, de la sorte, une lacune de plus de vingt ans dans la bibliographie française du luth. — Un traité théorique, écrit par Nicolas Fleury, ordinaire de la musique du duc d'Orléans, est imprimé, en 1660, chez Robert Ballard, sous le titre de : *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue.*

Il faut attendre les années voisines de 1670 pour retrouver des livres de luth publiés par leurs auteurs. C'est ainsi qu'en 1669, au mois d'octobre, Denis Gaultier prend un privilège destiné à faire graver des pièces de luth de sa composition et de celle d'Ennemond Gaultier. Les *Pièces de luth de Denis Gaultier sur 3 différents modes nouveaux* constituent un recueil qui contient des morceaux d'Ennemond Gaultier, mort en 1653. Denis Gaultier devait mourir, lui-même, environ deux ans après la publication de son livre de luth, en janvier 1672.

La rareté des ouvrages publiés par leurs auteurs rend difficiles la recherche de l'ordre suivi dans la disposition des pièces et l'étude des origines de la *Suite*, car ces recueils d'amateurs ne peuvent guère donner d'indications sérieuses à cet égard. Ils groupent généralement les pièces en les classant par modes.

Tel est le cas d'un recueil que possède la Bibliothèque de Berlin : c'est la fameuse *Rhétorique des Dieux*, dans laquelle presque toutes les pièces sont affublées de titres mythologiques. La *Rhétorique des Dieux* est un manuscrit renfermant 69 pièces de Denis Gaultier, et qui, ainsi que l'a démontré Michel Brenet, a dû être rassemblé entre 1664 et 1672.

Un autre manuscrit en tablature de la Bibliothèque nationale ($V_m{}^7$ 6212) fut composé antérieurement à 1664, date à laquelle il appartenait à Marguerite Monin. Il contient des pièces des Gaultier, de Béthune et de Du But. Le manuscrit $V_m{}^7$ 6213, constitué par des pièces anonymes, remonte à la même époque.

Enfin, un groupe de trois manuscrits, ayant appartenu à Sébastien de Brossard, se place après 1672 ; ces trois manuscrits (Réserve $V_m{}^7$ 370, $V_m{}^7$ 6211, $V_m{}^7$ 6214) renferment de nombreuses pièces des maîtres luthistes de l'école française.

En 1672, le sieur Girin, libraire à Lyon, prenait un privilège, à l'effet d'imprimer une méthode contenant la théorie et la pratique du luth. Puis, le sieur Perrine, en vertu d'un privilège du 9 décembre 1679, faisait paraître un *Livre de musique pour le Lut, contenant une Métode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le Lut sur les notes de la musique*... Cet ouvrage est dédié à Mgr Le Tellier, et souligne la décadence dans laquelle commencent à tomber les tablatures, puisqu'il enseigne à jouer du luth *sur les notes de la musique*.

L'année suivante, 1680, le même Perrine complète son livre pédagogique en donnant des *Pièces de luth en Musique,* dédiées à M. de Bartillat, et qui utilisent la séméiographie ordinaire de la musique.

Ce n'est pas à dire, cependant, que l'ère des tablatures soit définitivement close, car nous allons rencontrer, dans les dernières années du XVIIe siècle, quatre importants manuscrits qui font encore état de la tablature française.

Le premier de ces manuscrits est le *Manuscrit de Béthune,* composé presque exclusivement de pièces du luthiste Béthune le cadet. Il porte la date de 1681, et appartient au Conservatoire de Paris.

Le second est le *Livre de Lut de M. Milleran, interprète du Roy,* écrit de la main du grammairien René Milleran. C'est un recueil d'amateur, rassemblant des œuvres de Mouton, des Gaultier, des Gallot, de Bocquet, etc., et contenant une liste très étendue des principaux maîtres de luth. Le *Manuscrit Milleran* n'est pas daté ; il doit remonter aux dernières années du XVIIe siècle et appartient aussi au Conservatoire de Paris.

Les deux derniers manuscrits écrits en tablature française sont conservés à la Bibliothèque de Besançon et s'intitulent : *Pièces de luth et de théorbe par Jacquesson, de Visée et autres.* Ils contiennent des copies exécutées à Paris par J. Estienne Vaudry de Saizenay, qui était élève de ces deux maîtres, et ils sont datés de 1699. On y trouve des pièces de Visée, des Gaultier, des Du But, de Gallot, de Pinel, de Du Faut, de Mouton, etc. Robert de Visée, dont des pièces figurent dans ces recueils, jouait du théorbe et de la guitare. Il vivait encore en 1715, et a laissé deux *Livres de guitare,* datés respectivement de 1682 et de 1686, ainsi qu'un *Livre de théorbe* de 1716. — Aucun de ces ouvrages n'est écrit en tablature.

Nous mentionnerons encore parmi les livres de théorbe parus dans les dernières années du XVIIe siècle, *Le Livre de théorbe contenant plusieurs pièces sur différents tons* qu'Henry Grénerin dédiait à Lully (avant 1687), et le *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin...* de Delair (Paris, 1690). Enfin, M. Lindgren, de Stockholm, a découvert des *pièces de luth sur différents tons* de Charles Mouton, qui virent le jour avant 1699 ; le même Mouton publia chez Roger, à Amsterdam, et antérieurement à 1707, quatre *Livres de pièces de luth.*

Le Catalogue de Roger, de 1707, annonce un recueil de *Suites pour*

le luth avec un violon ou flute et basse continue, dans lequel s'insèrent plusieurs pièces composées par des luthistes français tels que Du Faut, L'Enclos et Pinel. Des morceaux de ce dernier musicien se rencontrent enfin dans un manuscrit de luth appartenant à M. Prunières, et datant de la fin du XVIIe siècle.

En résumé, la bibliographie de l'école française du XVIIe siècle se trouve partagée en deux groupes : l'un comprend une trentaine d'ouvrages qui se situent de 1600 à 1640 environ ; l'autre, constitué surtout par des manuscrits, couvre la période qui s'étend entre 1670 et 1700, et ne comprend guère, exception faite pour les livres de Mouton et de Gaultier, que des recueils d'amateurs.

Numériquement, il atteint presque à l'importance du premier. Les ouvrages gravés de ce second groupe comportent, outre des traités théoriques et didactiques, des recueils de pièces utilisant tantôt la séméiographie ordinaire, tantôt le vieux système de la tablature. Enfin, quelques autres manuscrits de la fin du XVIIe siècle, renfermant des pièces françaises, sont conservés en Allemagne et en Autriche.

L'ensemble de toute cette littérature fournit un nombre considérable de pièces qui présentent l'intérêt le plus vif au point de vue de l'histoire de la musique instrumentale en France.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

UNE LETTRE INÉDITE DE BEETHOVEN (1825)

Ces pages, conservées depuis de longues années par un collectionneur de Lyon, qui avait pris pour devise le : *Scripta manent* des Latins, montrent qu'il y a encore de belles pièces inconnues à découvrir, que des circonstances bien étrangères à leur objet font sortir de leur cachette, pour venir prendre leur place légitime dans des collections publiques.

Au mois d'avril 1916, notre collègue M. Antoine Banès, administrateur des Archives, du Musée et de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, voulait bien me consulter sur l'authenticité d'un manuscrit qu'on lui présentait comme étant de la main de Beethoven et dont on lui proposait l'acquisition. Au premier coup d'œil, en effet, ce manuscrit lui avait paru offrir toutes les caractéristiques de la graphie beethovénienne : on se trouvait selon toute apparence, en présence d'un autographe, et d'un autographe important du maître, puisque ce document ne comporte pas moins de six pages in-quarto. Nous fîmes des comparaisons avec des fac-simile d'autographes authentiques, qui étayèrent indubitablement ces présomptions ; l'examen interne de la pièce les confirma pleinement. Mais celle-ci ne portait ni date, ni lieu d'origine, ni indication d'un destinataire quelconque ; après avoir procédé au déchiffrement du texte, — opération assez malaisée quand il s'agit de Beethoven, — il fut possible d'établir le sens matériel de celui-ci, que nous présentons ci-dessous, juxtaposé, suivi de sa traduction, et suivi de quelques commentaires où l'on s'est efforcé de l'expliquer.

(1 *r*°) Erstaunlich werther :

Hier den Brief an den Vice dir. Reiszer, — ich bitte mit aller Schonung u. Zurückhaltung wegen K. mit ihm zu sprechen, ich thue das meinige nach meiner Einsicht *u. Art.* u. bin überzeugt, daz endlich ein gewünschtes Resultat erreicht werden wird, wir haben noch keine Proben, dasz *irrende* durch *neue* (1 *v*°) jrrthümer u. irrige Behandlung zurechtgewissen würden — erkundigen sie sich doch noch gefälligst bei R., ob es ihm nicht beschwerlich fällt sich mit

mir schriftl. zu besprechen, weil ich alsdann einmal selbst zu ihm komen würde —

Haszlinger wuszte schon gestern von der entsprung. Haushält. meine Schuld ist es nicht, übrigens ist so was nicht ohne Beyspiel, sonst würde nicht die Polizeil. Verordnung existiren, d. h. sogleich allda (2 *r*°) anzugeben, um d. h. an Ort u. Stelle wieder zu schaffen, freylich bin ich es ja, denn es trift denn kein Pflegmaticus bin ich ja. u. beym *Kriminal* werden ja erst die Ursachen Untersucht die bey dem Menschen manches veranlaszen können, nun Gott sey dank, so weit ist's noch nicht, aber, sagt ihr, ich handle zu feurig, freylich, ich warte nicht am Strome, bis jemand ertrunken ist, nun mit der Haushält. gibt's wieder ein wiener-ges*pasz*, mit der Pr. [?] v. Vivenot wird's wohl ebenso seyn, denn herzlosz seyd ihr alle, für Kastelli ist dieser Zufall gut in seine *Bären* — (2 *v*°) Wenn sie bey der Verein's Kanzley vorbeygehen, ersuche ich demühtichst um 2 Billete für Sonntag, ich bin zwar keine von den *Sonnen* des Verein's, aber ich befruchte doch den Musikal. Boden *So*, dasz manche mir dafür Dank wiszen — nun lebt wohl, ich hoffe Veritas *non* odium parit — jukt's euch so krazt euch — das Resultat von ihrer Unterredung bitte ich sie mir wenigstens bald mitzutheilen, da mir gemäsz dem Briefe an R., wie sie sehen werden, es zu wiszen nöthig, bis ich einen Menschen allhier mit Diogenens Laterne gefunden habe, bitte ich sie doch einiges mitleiden gegen mich zu aüszern —

Wie der immer ihrige
BEETHOVEN.

(3 *r*°) *Nachschrift.*

Von K. alles zu verschweig. ist unmöglich, wenn B. [?] nur nichts schon vom *Billard*spielen weisz. — Suchen zu erfahren — fein —, ob er wirkl. 5 Stund. Kollegien hat — wegen Schlemmer die höchste verschwiegenheit dem Hr. v R. zu empfehlen, ich habe *meine gute Ursache* — Sie werden an dem Hr. Vicedirek. einen wirklichen *Vice* finden; — er soll ihnen nur angeben, woran [?] man sich wegen einem Ort für karl durchaus bey einem Profeszor wenden soll? Die Messe laszen sie durchaus nicht in seinen Händen, dem masziewen (?) Vice — welche plage für mich, o Gott nur weit, von hier weg! — dulden — imer fort! —

(3 *v°*). Der viele weg in die Alleegasse von mir aus u. für jeden andern ist zu bemerken. —

Vale et Fave.

Sie können auch das Mädchen mitnehmen um die Mesze zu tragen *ad libitum.* —

Ich werde morgen früh darum Schicken *ad libitum.* —

Leszen sie den Brief

an R.

(3 *r°* en marge) 3 Monathe von November bis Ende Jenner sind voraus bezahlt ich will aber auch gern diese verlieren. —

TRADUCTION

Étonnamment cher !

Voici la lettre au Vice-Directeur Reiszer — je vous prie de lui parler avec toute sorte de ménagements et de discrétion au sujet de Karl, je fais ce qui est en moi *selon mes vues* et [à ma] *manière* et suis persuadé, que finalement un *résultat* désiré sera atteint, nous n'avons encore aucun exemple, que des *égarés* soient ramenés dans le bon chemin par des erreurs *nouvelles* et un traitement erroné — informez-vous donc encore auprès de R. je vous prie, si cela ne le dérange pas de me parler par écrit, autrement j'irais moi-même chez lui —

Haszlinger connaissait dès hier la fuite de la servante. Ce n'est pas ma faute, du reste ce n'est pas sans exemple, autrement il n'existerait pas d'ordonnance de police, c'est-à-dire pour y porter plainte aussitôt, c'est-à-dire pour remettre les choses en leur lieu et place, certes c'est moi que cela touche, car je ne suis rien moins qu'un flegmatique, et on instruit seulement au *criminel* les causes qui peuvent occasionner mainte chose chez l'homme, or, Dieu merci, on n'en est pas encore là, mais, direz-vous, j'agis avec trop de vivacité, certes, je n'attends pas au bord du torrent que quelqu'un se soit noyé, quant à la femme de charge, ça devient encore une fois une *scie* viennoise, çà fera tout comme avec la Pr. v. Vivenot, car vous êtes tous sans pitié, pour Kastelli cette aventure est bonne pour ses *Ours*. Si vous passez par le bureau du Verein, demandez très humblement 2 billets pour dimanche, je ne suis pas des soleils du Verein et pourtant je féconde le sol de la musique. *Si* [bien] que beaucoup m'en savent gré — adieu, maintenant, j'espère que

Veritas NON odium parit — mouchez-vous si vous vous sentez morveux — je vous prie du moins de me faire bientôt part du résultat de votre conversation, car comme vous le verrez d'après la lettre à R., il m'est nécessaire de savoir, tant que je n'aurai pas ici même découvert un homme avec la lanterne de Diogène, je vous prie donc de garder quelque sympathie pour moi. —

Comme toujours votre

BEETHOVEN.

Post-scriptum.

De K. il est impossible de tout passer sous silence, si B. ne sait seulement rien encore du jeu de *billard* — chercher à savoir — bon — si réellement il a pris 5 heures de cours — à cause de Schlemmer recommander à Hr. v. R. la plus grande discrétion, j'ai *mes bonnes raisons* [pour cela]. — Vous trouverez un véritable *Vice* (*sic*) à M. le Vice-directeur; — il n'a qu'à vous indiquer où il faut s'adresser absolument à un professeur au sujet d'un endroit pour Karl? La Messe ne la laissez absolument pas entre ses mains, à ce lourdeau de Vice [directeur] — quel tourment pour moi, ô Dieu, seulement loin d'ici! souffrir sans trève toujours. —

La longue distance jusqu'à l'alleegasse de chez moi et pour tout autre est à considérer. —

Vale et Fave.

Vous pouvez aussi amener la jeune fille pour porter la Messe *ad libitum*. —

J'enverrai chercher demain matin pour cela *ad libitum*. —

Lisez la lettre

à R.

(En marge) 3 mois de novembre à fin janvier sont payés d'avance je consens pourtant volontiers à les perdre. —

* * *

Ce texte une fois établi, exposons les observations qu'il nous a suggérées.

L'exclamation initiale : *Erstaunlich Werther!* très beethovénienne, est à rapprocher du début de plusieurs lettres, datant de 1825 et années environnantes et adressées à l'un des familiers de Beethoven à cette époque, Carl Holz. Ainsi, au début d'août 1825, s'adressant à Holz (source inépuisable de jeux de mots pour lui), Beethoven l'interpelle *Werther?*

Holz! Le point d'interrogation indique qu'il ne sait trop s'il doit écrire *Werther* au masculin, ou *Werthes*, au neutre, d'accord avec le genre neutre du mot *Holz* (bois).

Le 24 du même mois, une lettre qui sera citée tout à l'heure à propos de Castelli, débute aussi par un exclamatif : *Bestes Mahagonyholz!* c'est-à-dire : « Excellent bois d'acajou! ». Vers la même époque, ainsi que l'année suivante, employant cette fois les mêmes termes que dans notre autographe, il écrit : *Bester Freund! Bester!* ou : *Ganz erstaunlich ungeschwefelter Bester!* Il paraît donc très plausible de supposer que cette lettre fut adressée à Holz vers 1825, date que les remarques suivantes ne feront que confirmer.

Beethoven envoie à son correspondant une lettre pour un M. Reiszer, « vice-directeur », qu'il lui arrivait souvent d'appeler *Reiszig*, ce que confirme une rature de la seconde ligne. Ce Reiszer était, en effet, vice-directeur de l'Institut polytechnique où entra Carl van Beethoven, le neveu dont le compositeur était tuteur depuis la mort de son frère, et dont l'éducation lui causa tant de soucis jusqu'à ses derniers jours[1]. A la suite d'examens manqués, Karl avait été mis à cet Institut polytechnique afin de s'y préparer à la carrière commerciale. D'après Schindler, il y était entré à l'automne de 1825 ; dès le printemps de la même année, rectifie Thayer, avec raison[2]. Le vice-directeur Reiszer était grand admirateur de Beethoven, qui ne se faisait pas faute, soit de lui écrire, soit de lui rendre de fréquentes visites, au sujet de son « cher polisson ». Une lettre datée de « Baden den 9 ten Juni 1825 », et adressée à Karl, débute ainsi :

« *H. v. Reiszig* (sic) *habe ich geschrieben...* » Karl prenait pension tout auprès de l'Institut, chez un nommé Schlemmer (qu'il ne faut pas confondre avec un ancien copiste de Beethoven, mort en 1823), demeurant Alleegasse 72, près de la Karlskirche[3]. Lorsque Beethoven était à Baden, villégiature qu'il affectionnait particulièrement, Karl allait l'y retrouver pendant les vacances et les jours de congé. Ce Schlemmer paraît dans le post-scriptum de notre autographe.

Dans ce premier paragraphe, Beethoven fait évidemment allusion à quelque frasque de son neveu, qu'il s'efforçait, par tous les moyens, de maintenir dans le bon chemin.

1. La description de Vienne (*Beschreibung Wien's*) publiée par Pezzl en 1824, consacre ces quelques lignes à Reisser et à l'établissement qu'il dirigeait :

« La Realschule est sous la direction d'un Vice-Directeur, à présent M. Franz de Paula Reisser, qui est connu aussi comme écrivain, et a dix professeurs titulaires, plus trois maîtres extraordinaires de langues latine, bohémienne, et anglaise. »

2. Voir Thayer-Riemann, *Beethoven's Leben*, tome V, p. 214.

3. L'Alleegasse longe la Karlskirche, située au sud de Vienne, dans le quartier de Wieden, près de la rive gauche de la Wien. Tout auprès, s'élève la k. und k. Technische Schule qui, croyons-nous, a succédé au Polytectechnikum du siècle dernier.

Le second paragraphe a trait à un de ces embarras domestiques dont Beethoven était coutumier ; Haszlinger, l'éditeur bien connu, était au courant de cette histoire de servante que probablement l'humeur irascible du maître — « je ne suis rien moins que flegmatique, » avoue-t-il lui-même, — avait fait fuir sans qu'elle en avertit personne. Mais Beethoven ne se soucie pas d'être la fable de Vienne, ainsi que cela est arrivé à une dame de Vivenot ; il y a là une allusion qui nous échappe, à quelque fait-divers viennois. Quelle était cette dame « Pr. von Vivenot » ? Nous l'ignorons ; ce nom français ne se trouve qu'une fois dans l'ouvrage de Thayer (tome V, p. 418) ; il s'applique à un médecin cité dans un carnet de conversation de la fin de 1826 et qui vint soigner Beethoven à la place du Dr Wavruch.

Pour Castelli, — ou Kastelli, comme écrit Beethoven, — il est infiniment plus connu. Né et mort à Vienne (1781-1854), Ignaz Friedrich Castelli fut un des auteurs les plus féconds du théâtre autrichien. Librettiste de la *Schweizerische Familie* de Weigl et arrangeur du livret des *Huguenots* de Meyerbeer, il écrivit et adapta pour les scènes de Vienne (surtout d'après des auteurs français), un nombre considérable d'ouvrages dramatiques. Les *Ours* de Castelli auxquels Beethoven fait allusion étaient-ils une publication rédigée par lui ou une pièce à succès, une sorte de revue locale ? C'est encore là une question à laquelle nous ne pouvons répondre. Nous savons, d'autre part, que Castelli, « Hoftheaterdichter » depuis 1811, dirigea de 1819 à 1840 l'*Allgemeine musikalischer Anzeiger* et qu'il était lui-même bon violoniste. La lettre de Beethoven à Holz de Baden, 24 août 1825, est à rapprocher de la nôtre ; elle débute ainsi

« *Bester Mahagonyholz!*

« *Federn sind uns nicht bekannt, nehmt vorlieb. Lachen erregte mir Jhr Brief, ja ja Castelli musz dran. Das Ding wird gedruck und gestichen zum Besten aller armen Teufel von Musikalienhändler...* »

Nohl, qui l'a reproduite dans ses *Neue Beethoven's Briefe*, rapproche de ces lignes un passage des *Mémoires* de Castelli (III, 117) :

« Le grand Beethoven, chaque fois qu'il me voyait, me demandait toujours : « Qu'est-ce qu'il y a de nouveau en fait de *kolossale Dummheiten* ? » Je lui racontais les derniers bons mots et anecdotes, et il riait toujours avec d'autant plus de bon cœur qu'ils étaient plus salés. Quand il voulait faire quelque farce, il fallait que j'y collabore, et pour preuve de cela, je m'en réfère à une lettre de Beethoven à son ami Holz, qui a déjà été imprimée dans les journaux et dans laquelle il lui mandait qu'il voulait jouer un bon tour à l'éditeur de musique Steiner et disait en propres termes : « *dabei musz Castelli herhalten !* »

Quel est le *Verein*, dont Beethoven sollicite deux billets pour une représentation dominicale ? Probablement une société de concerts. Beethoven ajoute en effet, avec une belle fierté, et souligne d'un trait de plume

énergique : « Bien que je ne sois pas des *étoiles* du Verein, je cultive tout de même le terrain musical. »

La citation latine : *Veritas NON odium parit*, dans laquelle Beethoven corrige à sa manière un mot de Térence (*Andrienne*, acte I) : *Veritas odium parit*, se lit dans une lettre adressée à la direction de la Société des amis de la musique (23 janvier 1823, trad. dans le recueil de M. J. Chantavoine).

La lettre terminée, tout au bas de la quatrième page, où les lignes se pressent, se tassent, à mesure que le papier s'épuise, jusqu'à la signature, selon un procédé coutumier à Beethoven, celui-ci, avant de l'envoyer, éprouve le besoin (c'est encore là une de ses habitudes presque sans exception) de la résumer, de la recommencer presque, dans un *post-scriptum*. D'une page d'abord, complétée par une note marginale, cette *Nachschrift* l'est ensuite par une seconde page, griffonnée avec une mauvaise plume qui crache sur le papier, nerveusement.

Dans ce post-scriptum, il est d'abord question de Karl et d'un nommé B. que nous n'avons pu identifier. Quand au *Billardspielen* de Karl, nous ne le connaissons que trop par différentes anecdotes, ainsi que par ce fragment de conversation entre Beethoven et Karl Holz, noté dans un carnet au début de septembre 1825 :

« J'étais chez Karl dimanche pour lui donner le billet, dit Holz ; c'était le soir, et j'appris par la servante qu'il était parti dès le matin et n'était pas une fois venu manger à la maison... J'ai essayé de l'emmener avec moi à la brasserie, pour voir s'il buvait beaucoup, mais il ne semble pas que ce soit le cas. Maintenant, je vais l'inviter une fois à jouer au billard ; je verrai alors s'il y a longtemps qu'il s'y est exercé. » (Thayer, tome V, p. 518).

Beethoven demande ensuite à son correspondant, — et l'idée lui paraît excellente, *fein*, — de s'enquérir si son neveu a bien réellement 5 heures de cours (*Kollegien*) par jour probablement. Là encore, les carnets de conversation sont à rapprocher de notre texte. L'été de 1825, Beethoven s'entretenant avec son neveu, Karl lui dit qu'il (juillet-août) doit s'appliquer particulièrement à la calligraphie, à la comptabilité et au commerce. « En outre, ajoute-t-il, il faut que je suive tous les *Collegien*. » (Thayer, V, p. 521). Un peu plus tard (en novembre), il dit : « Morgen fangen die Collegien an », puis, un peu plus tard (après le concert donné le 6 novembre et dans lequel fut exécuté pour la première fois le Quatuor en *la mineur*, Op. 127) : « Demain, dit Karl, j'ai 2 Collegien, on commence à 3 heures. » Un autre jour encore, il indique qu'il a *Collegien* de 9 à 12 et de 3 à 5, etc... (Thayer, V, p. 521).

Toujours vers le même temps, Karl parle, un jour, de la femme de ce Schlemmer, chez qui il est en pension ; elle s'est, dit-il, exprimée favorablement sur la *Haushälterin*, probablement celle-là même dont parle Beethoven dans le corps de sa lettre, et dont la fuite l'avait mis en une telle fureur (Thayer, V, p. 521). Schlemmer à son tour (*ibid.*, p. 522)

vante l'exactitude de son pensionnaire, qui « part régulièrement tous les matins et rentre tous les soirs ». Ces mots et les deux lignes en marge de la première page du post-scriptum se complètent mutuellement, et nous incitent à dater ce manuscrit de novembre, ou au plus tôt de la seconde quinzaine d'octobre 1825. Beethoven, en effet, a payé trois mois d'avance pour la pension de Karl chez Schlemmer, à partir de novembre précisément, donc vers la fin d'octobre au plus tôt ; mais, il se défie sans aucun doute de celui-ci ; il juge que son neveu n'est pas tenu assez serré chez lui, aussi, cherche-t-il à le mettre en pension, sans le dire à Schlemmer, bien entendu, « chez un professeur » peut-être, dût-il perdre les trois mois payés d'avance. En fait, Karl demeurait encore chez Schlemmer l'année suivante, lors de sa tentative de suicide qui mit le comble aux angoisses « paternelles » de Beethoven et ne fut pas sans hâter la fin de sa vie. Ajoutons que, à son retour de Baden (14 octobre 1825), Beethoven était venu s'installer dans la maison où il devait mourir, l'ancien couvent des Espagnols noirs (*Schwarzspanierhaus*), dans le quartier de l'Alsergrund (9e district actuel de Vienne), et que Schlemmer habitait Alleegasse 72, tout près de la Karlskirche, dans le quartier de Wieden actuel, ce qui explique les premières lignes presque illisibles de la sixième et dernière page de cette longue lettre : « *Der viele Weg in die Allegasse... ist zu bemerken.* » Veut-il dire par là qu'il faut considérer, à cause de Karl, la distance qui sépare le domicile de Schlemmer du Schwarzspanierhaus ? C'est probable, quoique le texte assez elliptique rende obscure l'interprétation qu'il faut donner à ces lignes peu lisibles.

L'Institut polytechnique de Reiszer devait se trouver à l'emplacement de la K. K. Technische Hochschule actuelle, tout près de la Karlskirche, de l'Institut des sourds-muets fondé en 1779, et du Theresianum (ancien château de Favorite) ; église et établissements que longe encore aujourd'hui l'Alleegasse. Le 4e district actuel de Vienne, dit Wieden, était alors hors les murs de la vieille ville qui débordait déjà les anciens remparts, démolis depuis 1858 et remplacés par le Ring. Or, Beethoven habitait, à l'extrémité opposée de la ville, également hors les murs, dans le voisinage du Josephinum, Académie de médecine et de chirurgie fondée en 1784 par Joseph II. Entre le Wieden et l'Alsergrund, rejoignant ces deux quartiers excentriques, le *viele Weg* dont parle notre lettre représente une distance d'environ 2 kilomètres et demi, en suivant la Kärtnerstrasse, l'Augustinerstrasse, la Herrengasse et, pour sortir de la ville au Nord, la Schottengasse, où aboutit la Schwarzspanierstrasse.

Dans les dernières lignes seulement de ce post-scriptum, se rencontre une allusion à une œuvre musicale, — une Messe, — de Beethoven. Cette Messe doit être, très probablement, la *Messe en ut*, Op. 86, composée en 1807, exécutée chez le prince Esterhazy en 1810, et qui avait été chantée le 18 septembre 1825, à la Karlskirche précisément. Smart, de

Londres, alors de passage à Vienne, assistait à cette exécution. Il est vraisemblable que la partition, ou peut-être même tout le matériel, assez volumineux, de cet ouvrage était resté pendant quelques jours déposé chez le vice-directeur Reiszer, après l'exécution ; Beethoven priait son correspondant, que nous supposons être Carl Holz, de le lui rapporter.

*
* *

Cette longue lettre, d'une centaine de lignes, reflète toutes les préoccupations de Beethoven à l'époque où, comme on sait, le compositeur était absorbé, aux dépens de la musique, par ses soucis « paternels ». Son calvaire, hélas ! n'était pas terminé. Et, quoique, vers le premier janvier 1826, Holz écrivît : « J'ai déjà parlé avec Reiszer ; il dit que Karl se conduit comme on doit s'y attendre de la part d'un homme raisonnable » (Thayer, V, p. 522) ; Karl, quelques semaines plus tard, devait tenter de se suicider, aux environs de Vienne, ajoutant un chagrin mortel au martyr qu'endurait déjà son malheureux « père ».

La musique cependant, n'était pas absente de la vie du maître, en ces années tragiques, qui furent celles des derniers quatuors, dont l'un fut dédié au maréchal de camp baron von Stutterheim, qui avait pris dans son régiment l'ancien élève de Reiszer. Karl, abandonnant ses visées commerciales, s'était décidé à prendre du service dans l'armée autrichienne.

J.-G. Prod'homme.

NÉCROLOGIE

HENRI QUITTARD

Voici le quatrième deuil qui, en moins d'une année, vient frapper la Société de la façon la plus cruelle.

Henri Quittard, ce savant modeste, ce travailleur infatigable, qui avait tant fait pour l'ancienne musique française, a succombé le 21 juillet 1919 à un mal inexorable, malgré tous les soins dont l'entourait la plus aimante et la plus dévouée des femmes. Il est mort à Paris, dans son petit logis de la rue Gabrielle, là-haut, sur la Butte Montmartre, à l'ombre de la Basilique du Sacré-Cœur. M. Ch. Bouvet, a prononcé, au nom de la Société, quelques paroles sur sa tombe.

Il était né à Clermont-Ferrand, le 13 mai 1864 et fit ses études, partie au lycée Blaise Pascal, partie au petit séminaire de la ville, devenu actuellement l'Ecole Massillon. Ses humanités achevées, et pourvu du diplôme de licencié ès-lettres, Henri Quittard partit pour Paris, afin de s'y livrer au professorat. Il avait 24 ans. Comme il manifestait un goût prononcé pour la musique, Emmanuel Chabrier, son oncle à la mode de Bretagne, lui conseilla de travailler avec César Franck ; il écrivit alors de la musique de scène pour la comédie de Verlaine : *Les Uns et les Autres* ; mais déjà passionné de recherches, il cherchait à élargir le cadre de ses connaissances, et il se faisait diplômer de l'Ecole des Langues orientales vivantes. Puis la Musicologie le captivait, et il commençait la série des solides études qui ont mis son nom au premier plan de la science française. Quittard a exhumé des musiciens inconnus de nos XVIe et XVIIe siècles, musiciens injustement délaissés et dont il fit éloquemment ressortir le puissant rôle historique,

Entre temps, son goût pour la critique et son universelle curiosité d'esprit le poussaient vers le journalisme. Entré d'abord au *Matin*, puis, à partir de 1909, au *Figaro*, il était chargé dans ce journal de la critique musicale, mais son obligeance et sa rare force de travail, jointes à d'étonnantes facultés d'assimilation, lui permirent, ainsi que l'a écrit M. Emile Berr, d'assumer les « suppléances les plus inattendues », suppléances qu'il effectuait modestement sous le couvert de l'anonymat.

C'est ainsi que pendant la guerre, ses articles sur la situation militaire firent sensation. On les croyait rédigés par un spécialiste de haute valeur.

Les premiers travaux de musicologie d'Henri Quittard parurent vers 1900, au moment où Charles Bordes et Henry Expert créaient une atmosphère favorable aux études d'histoire musicale. Si notre regretté collègue s'est surtout attaché à faire revivre nos musiciens des XVIe et XVIIe siècles, il a parcouru toutes les étapes de la musique française depuis le XIIIe siècle, amassant, au cours de ses voyages à travers le passé, une documentation immense, puisée aux meilleures sources. Désireux de se rendre compte par lui-même des procédés de composition de nos vieux maîtres, il en copiait les œuvres qu'il étudiait ensuite à loisir dans leurs moindres détails.

C'est que sa manière était à la fois minutieuse et synthétique. Son *Henri Du Mont*, publié en 1906, en est un exemple particulièrement suggestif. Henri Quittard, poussé par son esprit de controverse et servi par une langue riche et souple qui se pliait merveilleusement à toutes les inflexions de sa pensée, excellait à replacer les artistes dans le milieu qui vit éclore leurs œuvres ; et alors, ce sont des rapprochements ingénieux et féconds, de subtiles hypothèses que, peu à peu, l'examen des faits vient confirmer, des exégèses serrées et pénétrantes. Ce magistral ouvrage sur *Henri Du Mont* apporte, en même temps, à la science une foule de détails historiques inédits et une large vue d'ensemble sur la première moitié du XVIIe siècle. Henri Quittard fut encore l'historien de nos anciens clavecinistes, et la polyphonie vocale n'avait pas de secrets pour lui. Le beau travail qu'il publiait dans l'*Encyclopédie* Lavignac sur la musique instrumentale depuis le XIIIe siècle montre à quel point il avait approfondi cette difficile question ; il a révélé, notamment, le rôle important que les instruments jouaient auprès des voix dans l'école du contrepoint vocal.

Le luth attira aussi son attention toujours en éveil, et, avec Michel Brenet, il fut un des premiers à mettre en lumière les mérites de la brillante pléïade des luthistes français. Enfin, on n'oubliera pas que, dès 1902, Henri Quittard ouvrait une voie nouvelle aux études destinées à honorer notre grand Rameau.

Depuis le 1er janvier 1912, Quittard remplissait les fonctions d'archiviste de l'Opéra. Tour à tour, il abordait les divers travaux qu'englobe la musicologie : biographie des musiciens, esthétique, édition d'œuvres de musique ancienne.

Enfin, son activité trouvait encore un débouché dans les conférences qu'il donnait à l'*Ecole des hautes études sociales*.

Un peu voûté et maigre, l'œil vif sous le binocle, à la fois cordial et sceptique, dédaigneux de l'arrivisme et emmuré pieusement dans la Salente de son incessant labeur, Henri Quittard est une figure d'érudit qui restera.

Nous essayons ci-après, de donner une idée de l'abondante bibliographie de celui que pleure la Musicologie française. A cette bibliographie, il convient d'ajouter outre de nombreux articles de critique musicale et de bibliographie, conçus avec une grande largeur d'esprit et remplis d'idées neuves, qui parurent dans la *Revue musicale*, le *Mercure musical* et le *Figaro*, les articles relatifs à la musique que Quittard écrivit pour la *Grande Encyclopédie*.

Jacques Champion de Chambonnière (Revue Internationale de Musique, 1898. Nos 12, 13). — *Elzéar Genet, dit Carpentras* (Tribune de Saint-Gervais, 1899) — *Les anciennes orgues françaises* (Tribune de Saint-Gervais, 1899) et Comptes-rendus du Congrès parisien et régional de chant liturgique et de musique d'église, 1912). — *Giacomo Carissimi* (Tribune de Saint-Gervais, 1900). — *Giacomo Carissimi, Histoires sacrées*, précédées d'une notice historique et critique. (Schola, s. d.). — *Jacques Champion de Chambonnière* (Tribune de Saint-Gervais, 1901). — *L'Œuvre de clavecin de Chambonnière* (Société internationale de Musique, s. d.). — Etudes sur *Henri Du Mont* (Tribune de Saint-Gervais, de 1901 à 1905). — *Les années de jeunesse de Rameau* (Revue d'Histoire et de Critique musicales, 1902). — *Louis Couperin* (Revue musicale, 1903). — *Un chanteur-compositeur, Nicolas Formé* (Revue musicale, 1903). — *Une composition du XVIIe siècle à deux chœurs* (Revue musicale, 1904). — *Eustache du Caurroy : Les Meslanges publiés par M. Expert* (Revue musicale, 1904). — *Orphée descendant aux Enfers de M.-A. Charpentier* (Revue musicale, 1904). — *Un musicien oublié du XVIIe siècle français : G. Bouzignac* (Sammelbände de l'I. M. G., 1905). — *G. Bouzignac. Meslanges divers remis au jour.* (Schola s. d.). — *Pierre Guedron* (Revue musicale, 1905). — *Un Musicien en France au XVIIe siècle : Henry Du Mont* (étude historique et critique, in-8°, Paris, 1906). — *Henry Du Mont. Meslanges divers remis au jour* (Schola, s. d.) — *Le Trésor d'Orphée par Antoine Francisque*, transcrit pour piano à deux mains (Société Internationale de Musique, 1906). — *L'Hortus Musarum de 1552-1553 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth.* (Sammelbände de l'I. M. G., 1907). — *Théorie musicale : Les principes de l'accompagnement de Dandrieu* (1719). *La classification des accords au début du XVIIIe siècle* (Revue musicale, 1907). — *Deux Fêtes musicales aux XVe et XVIe siècles* (Bulletin de l'I. M. G., 1907). — *La Couronne de fleurs de M.-A. Charpentier sur des vers inconnus de Molière* (Revue musicale, 1908) — *A propos d'Isabelle et Gertrude* (Revue musicale, 1908). — *Louis Couperin : Deux symphonies pour dessus de viole et clavecin* (collection Ch. Bouvet, 1908). — *L'orchestre de Monteverde* (Revue musicale, 1908). — *La première comédie française en musique* (S. I. M., 1908). — *Chansons du XVe siècle. Essai de restitution, d'après les monuments. de l'accompagnement instrumental.* — *L'Oratorio et les origines de l'Opéra italien, d'après le livre de H. Alaleona* (Revue musicale, 1908). — *La première édition des Messes de Du Mont* (S. I. M., 1909). — *L'Orchestre des concerts de chambre au XVIIe siècle* (Bulletin de l'I. M. G., 1909). — *Le Théorbe comme instrument d'accompagnement* (S. I. M., 1910). — *Un recueil*

de psaumes français du XVIIe siècle (Sammelbände de l'I. M. G., 1910). — *Histoire de la Musique instrumentale du XIIIe au XVIIe siècle (France)*. (Encyclopédie de la musique, 3e volume, 1re partie, Paris, 1913). — *Notes sur Guillaume de Machaut et son œuvre* (Bulletin de la Société française de Musicologie, 1918).

Enfin, Henri Quittard a laissé en préparation un vaste travail sur *Guillaume de Machaut* et une édition des *Pièces de Louis Couperin pour le clavecin*.

L. L. L.

BIBLIOGRAPHIE

N.-A. Rimsky-Korsakoff. — **Ma vie musicale**, traduit et adapté du russe par E. Halpérine-Kaminsky. Paris, Pierre Lafitte [1914].

L'autobiographie de Rimsky-Korsakoff, qui vient d'être publiée, était imprimée dès 1914, ainsi que l'indique le *copyright* pris par son éditeur. Elle n'en est pas moins instructive et intéressante à lire, et elle sera toujours utile à consulter sur l'histoire de la musique en Russie depuis un demi-siècle.

Deux ans avant sa mort, le 22 août 1906, Rimsky datait de « Riva sul lago di Garda », la dernière page de ces mémoires d'un musicien, gros in-folio de 400 pages, paraît-il, dont M. Halpérine-Kaminsky a extrait 260 pages à l'usage des lecteurs français.

« Le récit de ma vie, écrit le compositeur au moment de le terminer, est conduit jusqu'à la fin. Il est désordonné, il n'est pas également détaillé partout, il est écrit en mauvais style, il est souvent assez sec ; en revanche, il ne contient *que la vérité*, et c'est là son intérêt. » En effet, ces pages sans prétention, rédigées à la façon d'un journal ou d'une correspondance familière, respirent la simplicité et la sincérité toutes nues. Mais pourquoi faut-il que ce style taxé de mauvais par l'auteur lui-même, — ce dont nous ne pouvons juger, — soit rendu d'une lecture plus pénible encore par le traducteur ? La grammaire française la plus élémentaire y est constamment violée en cette traduction-adaptation ; la concordance des temps, surtout, y est mise à une cruelle torture : parfait, imparfait, plus-que-parfait, présent s'y mêlent, s'y succèdent en une anarchie singulière, et rendent ces pages intéressantes bien difficiles à lire pour qui n'est pas brouillé tout à fait avec la logique. Et cela, sans préjudice des inversions, des impropriétés de termes, des barbarismes même qui y foisonnent. Le plus grave, pour un ouvrage sur la musique, ce sont les traductions inexactes ou presque incompréhensibles de termes techniques. Voici quelques exemples de ces bizarreries. Page 3, l'ouverture des *Hébrides* ou de *la Grotte de Fingal*, de Mendelssohn, devient « le *Hebriden* ». Page 38, le *Frei-*

schütz de Weber s'appelle *le Tireur magique*. Page 155, il est question de *l'Anneau des Nibelungen*. Pages 236 et 238, *le Crépuscule des Dieux* devient la *Mort des Dieux*. Page 9, ou nous apprend que Borodine, dont Rimsky parle longuement, avait une « luxueuse barbe ». Page 18, il y a des instruments « à corde » et des « exécuteurs » (il est vrai que ce terme, que nous avons remplacé par celui d'exécutant, était usité au XVIIIe siècle, mais nous sommes aujourd'hui au XXe). Page 19, on lit par deux fois le mot « transposition » dans le sens de transcription ou réduction pour piano. Page 27, Borodine encore, chimiste et compositeur, se promène par les corridors de son appartement, qu'il fait retentir de « sixquintes extravagantes. » Page 165, l'auteur fait « la connaissance d' « oboe d'amore ». Page 233, il est question de « grandes tierces » ; page 234, de « pleines cadences » ; page 246, le traducteur invente un néologisme hardi : « La partie concertrale » d'une représentation. Page 9, on lit : « La fibre obérienne dans la musique de César Cui se justifiait par son origine mi-française, et on le laissait faire », ce qui signifie, sans doute, que César Cui était à un certain point disciple d'Auber ; etc., etc.

Malgré ces impropriétés, et les obscurités qui en résultent, l'adaptation signée de M. Halpérine-Kaminsky possède une valeur documentaire, et complète sur bien des points les notions que nous avions déjà sur l'École russe, et particulièrement sur l'époque dite des Cinq.

J.-G. P.

ANTOINE SALLÈS. — **Les représentations du Freischütz à Lyon**, Paris, Fromont, 1914 ; **L'Evolution de la musique française au XIXe siècle**, *id.*, 1915 ; **L'Éducation musicale à Lyon avant le Conservatoire**, Lyon, Imprimerie nouvelle, 1917 ; **Les Premiers essais de Concerts populaires à Lyon** (1826-1876), Paris, Fromont, 1919. — Cf., du même, **Horace Coignet et le « Pygmalion » de J.-J. Rousseau**. Extrait de la *Revue musicale de Lyon*, 1905.

Notre confrère de la presse musicale lyonnaise, M. A. Sallès, n'a pas voulu qu'il fût dit que la période de cinq années, durant lesquelles il a fallu s'occuper de bien d'autres choses que d'études d'art et de musicologie, fut totalement perdue pour elles ; les titres qu'on vient de lire nous renseignent sur son heureuse activité dans ce domaine, et la lecture des brochures qu'ils désignent nous atteste que cette activité ne fut perdue, ni pour le public lyonnais, qui apprend par elles à s'intéresser au passé musical de sa ville, ni pour l'ensemble des travailleurs qui sauront tirer bon parti des documents que M. Sallès leur fait connaître.

J. T.

BERGMANS (PAUL). — **La biographie du compositeur Corneille Verdonck (1563-1625), étude critique.** Extrait des *Bulletins de l'Aca-*

démie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), 1915-1918, Bruxelles, 1919.

Cette brochure est le résultat de recherches que M. Paul Bergmans, professeur à l'Université de Gand, put faire, sous le régime imposé à la Belgique par ses envahisseurs pendant plus de quatre années. Malgré la rigueur des temps, l'Académie royale continuait ses travaux, et les faisait imprimer, nous donnant un bel exemple de labeur et de courage. Ce fut ainsi que M. Bergmans entreprit de retracer la biographie du musicien anversois Corneille Verdonck. Dans cette brochure de 26 pages, il s'attache à dissocier Corneille V. de ses homonymes, et notamment, du Verdonck *cantor*, qui vécut à Madrid, de 1572 à 1604 environ, avec lequel on l'avait confondu. Or Corneille V., qui n'a laissé que deux recueils imprimés, les publiait à Anvers en 1599 et 1603 (*Poesies françoises de diverses avthevrs*, et *Madrigali a sei voci*) ; et, dans la dédicace du premier, il avoue avec regret ne s'occuper de musique qu'en amateur, « ès heures de loisir ». M. Bergmans établit que Corneille V. vécut sans interruption dans sa ville natale de 1580 à 1625, au service, — service non précisé, mais qui n'était pas un préceptorat, — de deux familles patriciennes anversoises, les Pruenen et les de Cordes. Une fois fixé le *curriculum vitæ* du musicien, M. Bergmans termine en donnant la bibliographie de ses ouvrages, de 1584 à 1604 environ. Ce sont des motets, des chansons, des madrigaux italiens, publiés, soit dans les deux recueils précités, soit dans des anthologies, soit sous la forme parfois usitée, d'estampes (un *Ave*, un *Magnificat*, sont ainsi encadrés dans des gravures d'après Martin de Vos), soit dans des manuscrits. Plusieurs reproductions complètent ce travail.

J.-G. P.

Borrel (E.). — **Contribution à l'interprétation de la Musique française au XVIIIe siècle**. Paris, Schola, 1916, in-8°, 61 pp.

Nul n'ignore l'importance capitale que présente le problème des ornements dans l'exécution et l'interprétation de la musique ancienne. La nouvelle brochure de M. Borrel apporte à la bibliographie déjà nombreuse de ce sujet une contribution de premier ordre, en même temps qu'elle définit de la façon la plus heureuse les principes qui doivent présider à la réalisation des ornements. L'auteur va puiser aux sources directes et étudier les divers ornements en usage au XVIIIe siècle, au moyen d'ouvrages pédagogiques qui s'échelonnent de 1670 aux premières années du XIXe siècle. Cette étude effectuée minutieusement, objectivement, lui permet de dégager ce qu'il y a vraiment de traditionnel dans l'interprétation des ornements jusqu'à la Révolution, époque où s'affirme la décadence de la tradition, comme aussi de préciser les divergences et variantes d'interprétations, résultant des écoles qui se sont succédé pendant cette longue période.

Mais nous ne possédons que la *lettre* des dispositifs ornementaux ; l'*esprit* de ceux-ci nous échappe. Or, déjà au XVIIe siècle, les maîtres faisaient une large part au *goût* des exécutants, qui devaient, par leur jeu, collaborer à l'œuvre du compositeur. Plus que jamais, il nous faut nous souvenir de cet ancien conseil, lorsque nous nous trouvons en présence du difficile problème de l'interprétation de la musique du passé. — En pareille matière, l'exactitude absolue n'est que chimérique.

L. L. L.

GASCUÉ (F.). — **Origen de la Musica popular Vascongada.** Paris (s. d.) in-8°, 162 pp.

GASCUÉ (F.). — **Materiales para el Estudio del Folklore Musico Vasco.** — Saint-Sébastien, 1917, in-8°, 26 pp.

Depuis de nombreuses années, M. Gascué se consacre avec un zèle inlassable à l'étude du folk-lore basque. Il avait formé le projet d'orienter ses travaux vers le développement historique de la *Chanson*, et fut ainsi conduit à scruter les origines des mélodies populaires de son pays. Des deux brochures qu'il vient de publier et qui sont pleines de documents extrêmement instructifs et de vues personnelles du plus vif intérêt, la première est extraite du tome VII de la *Revue internationale des études basques*. Cette brochure ne nous renseigne pas seulement sur la méthode employée par l'auteur pour résoudre le difficile problème de la comparaison des mélodies basques avec d'autres mélodies populaires de l'étranger ; elle porte encore témoignage sur le remarquable effort auquel s'est livrée la science espagnole dans le domaine du folk-lore.

En sa qualité d'ingénieur, M. Gascué aime la précision et son langage utilise souvent le vocabulaire scientifique ; il fait largement usage des statistiques et construit d'ingénieux et expressifs graphiques.

La question préalable qui se pose est la suivante : Quelle base convient-il de prendre pour comparer les mélodies les unes avec les autres? Quel critérium faut-il adopter ? M. Gascué n'envisage que la seule ligne mélodique, abstraction faite du rythme et de la mesure. Il considère que le facteur mélodique constitue l'essentiel, et à l'appui de son procédé de comparaison, il cite la célèbre mélodie de *l'Homme armé* qui, du XIVe siècle au milieu du XVIIe, fut utilisée, avec de nombreuses variantes rythmiques et métriques, par seize compositeurs.

Ce principe admis, M. Gascué entreprend, au moyen d'une foule d'exemples qui donnent à son ouvrage une solide valeur documentaire, le difficile travail de la comparaison des mélodies. Il passe successivement en revue, à l'aide des recueils de Barbieri, de Villar, d'Aureli Capmany, les plus anciennes chansons espagnoles et ne leur trouve aucune des particularités qui distinguent la mélodie basque. Puis, il pousse ses investigations à l'étranger, en se basant sur les travaux de J. Tiersot,

de Ch. Bordes, de Moullé, de P. Olivier, de Boosey, etc, et il arrive à cette conclusion que les mélodies populaires du pays basque offrent les plus grandes analogies avec les chansons bretonnes. 58 p. 100 de celles-ci présentent une parenté indéniable avec les airs basques. La parenté se confirme encore sur le plan modal ; près de 60 p. 100 des mélodies bretonnes sont en mineur, et les chansons du pays basque qui adoptent le mode mineur offrent la même proportion. Les unes et les autres se distinguent par un caractère identique de suavité tranquille et de mélancolie. On peut en dire autant des chansons du Pays de Galles, de sorte que l'existence d'un groupe mélodique vasco-celte ne saurait faire de doute.

Entre temps, M. Gascué s'élève contre la faveur imméritée dont a bénéficié le *Zortzico* lancé par Yparraguire, et qui ne saurait prétendre à caractériser le pays basque. La mesure à 5/8 ne se rencontre pas dans les airs anciens.

Pour l'auteur, la parenté étroite qui s'affirme entre les mélodies basques et les mélodies bretonnes ne peut s'expliquer que par l'importation de ces dernières au pays basque, importation dont M. Gascué donne des explications très plausibles.

L'analogie des deux groupes musicaux apparaît encore du fait des gammes employées par chacun d'eux et, à ce sujet, M. Gascué discute avec beaucoup d'ingéniosité les idées émises par M. Duhamel. — Nous sommes heureux de signaler ici les travaux de l'érudit espagnol, car ils resserrent nos liens ethniques avec un peuple ancien de la péninsule ibérique.

L. L. L.

Atkins (Ivor). — **The early occupants of the office of Organist and Master of the Choristers of the Cathedral Church of Christ and the Blessed Virgin Mary, Worcester**. Printed for the Worcestershire Historical Society by Mitchell Hughes and Clarke. London W. 1918, 1 volume 78 pages.

Par son titre seul, cette publication d'un haut intérêt mérite de s'imposer à l'attention des historiens de la musique en général, et de ceux d'entre eux que l'art musical anglais du passé attire tout spécialement. Elle est l'œuvre de l'organiste actuel de la cathédrale de Worcester. Sa manière de procéder est fort louable pour un travail de ce genre ; il laisse la parole à la documentation puisée aux sources les plus sûres. On pourra juger de la valeur de celle-ci par les textes qui sont insérés au cours de l'ouvrage : l'ensemble des archives de la cathédrale, les comptes, inventaires et actes divers, ainsi que des pièces d'autre provenance ont été mis à contribution. L'ancêtre de tous les musiciens dont s'enorgueillit la vénérable église est saint Wulstan, mais aucune trace de son activité ne nous a été conservée.

La première mention de l'existence de chantres et d'enfants de chœur paraît en 1392 et en 1395; par contre, celle d'un organiste se remarque déjà sous le règne de Henri III (1216-1272) avec un certain Thomas, « Thomas the Organist »; en 1415, le nom de T. Hulet est cité. On constate ensuite une absence de renseignements jusqu'en 1548, année où le titre d'organiste échoit à Richard Grene (1468-1484). A partir de ce dernier, les organistes se succèdent régulièrement; nous voyons figurer les noms de John Hampton (1484-1522), auteur d'un *Salve Regina* à cinq voix, de Daniel Boys (1522-1540), organiste, chanteur et instructeur des enfants de chœur. A dater de la réforme d'Henri VIII, apparaissent Richard Fisher (1541 ?-1569) « Preceptor Choristarum », John Colden (1569-1581), Nathaniel Gyles (1581-1585) « Doctor of Musique » et compositeur, Robert Cotterell (1586-1590), John Tomkins (1590), Nathaniel Patrick (1590 ?-1595) probablement élève de W. Byrd, auteur du madrigal *Send foorth thy sighes*, d'un « Service » en *sol mineur*, et John Fido (1595-1596).

Enfin, se présente le grand musicien de Worcester, Thomas Tomkins, né vers 1575, organiste de la cathédrale de 1596 à 1656, date de sa mort. Il travailla avec W. Byrd et devint Mus. Bac. de Magdalen College à Oxford. Ce fût un compositeur fécond; il appartient à la période dite des « Virginalistes », dont il est un des derniers représentants. Il nous est connu par le *Fitz William Virginal Book* (5 pièces), par le madrigal *The Fauns and Satyrs tripping*, publié par Thomas Morley dans ses *Triumphs of Oriana*, par une quantité de musique religieuse et profane, vocale et instrumentale disséminée un peu partout, notamment à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. (Mss. nos 18.546 et 18.547, ce dernier, un livre de virginal autographe).

M. Ivor Atkins, qui s'est constitué biographe de Tomkins a poussé très loin ses investigations; il a apporté, avec de nombreux documents à l'appui, une contribution bien intéressante, pour la plupart inédite, tant à la biographie qu'à la carrière artistique de ce musicien, et à sa nombreuse famille.

Après la mort de Thomas Tomkins, son neveu Giles Tomkins (1661-1662 ?) prend sa place; puis viennent tous ceux qui, depuis 1662 jusqu'à nos jours, ont tenu à tour de rôle l'orgue de la cathédrale.

M.-L. P.

MITJANA (RAFAEL). — **Don Fernando de las Infantas, Teologo y Musico. Primer fasciculo. — Estudio critico biobibliografico**. Madrid, 1918, gr. in-8° de VIII, 144 pp.

Les musicologues n'ont point oublié le beau catalogue que M. Rafael Mitjana a dressé d'une partie du fonds de musique ancienne de la bibliothèque universitaire d'Upsal. Récemment, ce savant auteur entreprenait, dans l'*Encyclopédie de la Musique* d'Albert Lavignac, une remarquable histoire de la musique espagnole où s'allient une érudition consommée,

un sens critique pénétrant et une parfaite clarté d'exposition. Nous retrouvons ces éminentes qualités dans le volume qu'a publié à Madrid, la *Junta para ampliacion de Estudios e investigaciones cientificos*, et que M. Mitjana a consacré à un musicien peu connu du brillant XVIe siècle espagnol, Don Fernando de las Infantas. Singulière et attachante figure que celle de ce noble Cordouan dont l'esprit exalté et l'âme ardente se complurent à la fois dans des spéculations musicales et théologiques. Don Fernando de las Infantas, ainsi que le remarque justement M. Mitjana, est un personnage caractéristique et représentatif de son temps et de sa race. Comme son maître Moralès, il appartient à la glorieuse école de Séville, et dès l'âge de 24 ans, ses premiers essais de composition dénotent son habileté précoce. Don Fernando de las Infantas a exercé une influence profonde sur l'art musical de son pays, influence qui se marque par une réaction déterminée contre l'esprit de la Renaissance auquel Infantas demeura toujours antipathique. Il résida en Italie, sans doute à l'effet de faire imprimer ses œuvres à Venise, et on le trouve en 1572 à Rome, où il put approcher Victoria, Soto de Langa et l'érudit Anas Montano. Ardent catholique, il intervint avec passion pour la défense des traditions grégoriennes et imposa sa manière de voir au pape Grégoire XIII et au roi Philippe II, en combattant le mercantilisme d'une kyrielle de musiciens intéressés à la révision du chant liturgique. L'art profane ne l'intéressait pas ; il le jugeait futile et mesquin, et, à ce propos, M. Mitjana relève, dans le *Quellen-Lexikon* d'Eitner, une de ces erreurs dont l'auteur allemand est coutumier, prenant facilement le Pirée pour un nom d'homme et attribuant au musicien espagnol des *Intermedi* simplement dédiés à Ferdinand de Médicis ! Malheureusement, Don Fernando, qui sur le tard, à 50 ans, avait embrassé l'état ecclésiastique, ne se borna pas à cultiver la musique. Il voulut aborder, sans préparation suffisante, les questions les plus ardues de la théologie, et il se lança à corps perdu dans la querelle moliniste. Son *Tractatus de prædestinatione* (1601) fut mis à l'index. Abandonné de tous, Don Fernando mourut dans la misère au commencement du XVIIe siècle. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ce fervent contrapontiste versa dans l'idéologie théologique, comme si des *jonctions* s'établissaient entre les hautes spéculations de l'esprit polyphoniste et celles de la casuistique. Son œuvre comprend trois livres de Motets à 4, 6, 7 et 8 voix (*Sacrarum varii styli cantionum*... 1578, 1579) où son inspiration passionnée, jointe à une science et à une ingéniosité profondes, se donne libre carrière, et un traité didactique, *Plura modulationum genera*... 1579, véritable monument élevé à la polyphonie vocale, dont les audaces créatrices, inspirées par une fantaisie exaltée scandalisèrent des rigoristes attardés. Don Fernando de las Infantas eut la divination de l'union de la fugue avec la grande variation. Naniero et Soriano l'imitèrent sans atteindre à son extraordinaire originalité, mais plus tard, les polyphonistes à outrance ne tardèrent pas à tomber dans le baroque avec la Messe à 48 parties de

Benevoli, avec les compositions apocalyptiques de Valentini et de Bellabene. A ce propos, M. Mitjana cite une singulière spéculation de Ramirez de Arellana, publiée en 1765, sous les espèces d'un *Canon recte et retro* pour 48 voix !

Cinq appendices traitant de diverses questions qui touchent à la biographie et à la formation artistique de Don Fernando de las Infantas, et dans lesquels l'auteur donne les résultats de minutieuses et fructueuses recherches d'archives, terminent ce volume qui fait le plus grand honneur à la musicologie espagnole.

L. L. L.

FÉLIX RAUGEL. — **Note sur « l'Audi tellus » et le « Miles Xristi » du ms. 6 de la Bibliothèque municipale de Montpellier**. Extrait des *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, 1918.

M. Félix Raugel, profitant, pour le bien de la musicologie, d'un séjour à Montpellier motivé par des causes tout autres, a étudié, dans l'un des précieux et célèbres manuscrits que possède cette ville, deux pièces du XIe siècle qui avaient déjà été l'objet de l'examen de quelques érudits, mais qui demandaient à être revues avec une attention et une compétence nouvelles : l'*Audi tellus*, sorte de prototype du *Dies iræ*, dont plus tard Roland de Lassus a repris le texte pour le traiter sous forme d'un grand motet à six voix, et le *Miles Xristi*, répons destiné à célébrer les saints pontifes et martyrs. Il a apporté des précisions intéressantes au sujet de ces deux chants et, avec l'aide de M. A Gastoué, nous donne une transcription fidèle du *Miles Xristi*, qui a grand caractère.

J. T.

VATIELLI (FRANCESCO). — **Rossini a Bologna**, Bologne, 1918, in-8°, 54 pp.

Depuis quelque temps, la littérature rossinienne s'enrichit d'études très poussées et qui fourniront aux futurs historiens de l'auteur du *Stabat* une grande abondance de documents. On a rendu compte, ici même, de l'intéressant travail de M. Radiciotti sur les premières années de Rossini. Voici que M. Vatielli vient à la rescousse en traitant la question de Rossini à Bologne. Verdi déclarait que cette ville était la vraie patrie musicale de Rossini. M. Vatielli conteste cette assertion, et, à l'appui de sa thèse, il passe en revue toute une série d'événements encore mal connus, événements qui touchent d'une part à la politique, et d'autre part, à la vie privée du célèbre musicien.

Nous ne reviendrons pas sur le séjour que Rossini fit au Liceo bolonais et sur les premières œuvres qu'il écrivit à Bologne, où il s'était fait entendre comme chanteur, en 1806, dans la *Passion du Christ* de son professeur de contrepoint Mattei. La vie musicale de la vieille cité s'illuminait, en 1811, de l'exécution des *Quatre Saisons* d'Haydn, dirigée par

Rossini, et qui produisait d'autant plus d'impression qu'Haydn était un peu considéré comme le Wagner de l'époque. La belle Isabelle Colbran avait chanté à Bologne, et le jeune Rossini n'était pas demeuré insensible à ses charmes. Il se met alors à voyager, séjourne à Venise, à Milan à Naples, à Rome. Le succès lui vient, éclatant, avec *Tancrède, le Barbier, Sémiramis*. A la fin de 1823, il épouse Isabelle Colbran, puis continue ses tournées artistiques qui le mènent à Paris, d'où ses succès produisent à Bologne un écho attentif. En 1829, Rossini décide de se fixer définitivement dans cette ville, résidence de sa famille et où sa mère était morte. Tenant par dessus tout à sa tranquillité personnelle, redoutant des troubles révolutionnaires dans la capitale française, il s'en retourne au pays. Là, on lui fait fête, et M. Vatielli relate, avec force détails circonstanciés, la véritable apothéose dont il fut l'objet chez le marquis Sampieri. Mais le musicien reprend son existence vagabonde, laissant sa femme à Bologne, seule avec son père. Des dissentiments ne tardent pas à éclater entre eux. Isabelle est fastueuse et accuse son beau-père d'avoir fait « crever » sa femme. Pendant ce temps, Rossini revenu à Paris, s'y éprend d'Olympe Pelissier, qui va jouer auprès de lui un rôle analogue à celui que Marie Recio remplit plus tard auprès de Berlioz. Toutefois, la Colbran n'ignore pas les nouvelles amours de son mari, et c'est durant quelque temps une sorte de ménage à trois. M. Vatielli raconte la scène poignante qui se déroula entre Rossini et la Colbran gravement malade dans sa villa de Castenaso. Le maestro ne devait épouser Olympe Pélissier qu'en 1846.

Au cours de ces intrigues d'amour, le *Liceo* honorait Rossini, en le nommant son conseiller perpétuel, et le musicien cherchait à en réformer l'enseignement, mais il échouait dans ses démarches auprès de Mercadante et de Donizetti.

La politique et le second mariage de Rossini n'allaient pas tarder à fournir des armes à ses ennemis. La Pélissier, à l'encontre de la Colbran, était avare, égoïste et surtout austrophile. Il courait sur son compte des bruits fâcheux, et on lui reprochait ses tendances antilibérales. Aux environs de 1848, la situation de Rossini à Bologne devient délicate, et le 27 avril 1848, on le siffle lorsqu'il paraît au balcon de sa demeure pour remercier une musique militaire qui vient de jouer un de ses morceaux. Le lendemain, le musicien quitte précipitamment Bologne et se réfugie à Florence d'où ses amis ne parviennent pas à le faire revenir, même au prix d'une réparation publique pour l'affront qu'on lui avait infligé.

On le tenait toujours pour un patriote fort tiède, et lorsqu'en 1850, sous le couvert de précautions quelque peu ridicules, il s'aventura derechef dans la ville « des agressions et de la mortadelle », l'accueil qu'il reçut des Bolonais lui montra combien leurs sentiments étaient changés. A la suite d'une intempestive visite faite chez lui par le gouverneur autrichien, et qui donna lieu à un nouvel affront, Rossini quitta

Bologne pour toujours. Mais il ne cessa jusqu'à la fin de sa vie, de penser à l'ingrate cité.

Le livre de M. Vatielli expose tous ces faits avec une parfaite netteté et de façon extrêmement vivante.

L. L. L.

MAURICE BARBER. — **Joseph d'Ortigue**. Extrait des *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*. Avignon, Seguin, 1919.

Joseph d'Ortigue, né en 1802, à Cavaillon (Vaucluse), d'une vieille famille provençale, était fils d'un notaire mélomane, cousin de Castil-Blaze et eut pour compagnon d'enfance Félicien David. Etant venu à Paris, vers vingt-cinq ans, pour y achever ses études de droit, il se consacra bientôt à la littérature musicale : c'était, dans ce temps-là, un goût rare, une initiative hardie ! Il prit part, d'abord, aux polémiques suscitées par la venue de Rossini, puis fut un des premiers et des plus intimes confidents de Berlioz, en faveur de qui il brisa plusieurs lances et auquel, vers la fin de sa vie, il succéda comme critique musical du *Journal des Débats ;* enfin, il consacra la meilleure part de ses efforts à la restauration de la musique religieuse et fut, au XIXe siècle, un des premiers qui comprirent la beauté du chant grégorien. Notons au passage une excursion extra-musicale qui le conduisit dans les parages où La Mennais était entouré de disciples parmi lesquels il compta pendant quelque temps.

Faisant allusion aux exécutions de musique de chambre auxquelles il participait dans sa jeunesse, M. Barber écrit judicieusement : « Dans les quatuors — ou dans la vie — Joseph d'Ortigue ne jouera jamais les premiers violons. » Mais ce n'est pas déjà si mal — ni si facile — de tenir bien une partie de second violon, et de savoir la fondre dans l'ensemble, surtout quand on a des partenaires comme ceux qui sont nommés dans la notice. Ce bon compagnon des maîtres méritait donc certainement que sa mémoire fût conservée et saluée avec sympathie.

J. T.

BOUVET (CHARLES). — **Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais**. Paris, Delagrave, 1919, in-8° de XIV,-305 pp.

Saluons cet ouvrage, le premier qui soit consacré à une de nos plus illustres dynasties musicales, celle des Couperin. Jusqu'à ce jour, en effet, la longue lignée des célèbres organistes de Saint-Gervais n'avait pas encore été l'objet d'une étude d'ensemble ; les travaux de Jal, Quittard, de MM. Pirro, Lhuillier, etc., fournissaient à la biographie des Couperin une foule de matériaux de haute valeur, mais il restait à édifier la synthèse de tous ces efforts. En abordant courageusement

cette tâche, M. Charles Bouvet comble donc une lacune regrettable et enrichit la bibliographie musicologique d'un livre solidement charpenté, hommage attendu par des musiciens qui portent un des plus grands noms de l'Art français.

A la lumière d'une critique serrée qui lui permet de préciser des dates et de rectifier des erreurs, l'auteur étudie la vie des représentants de la famille Couperin, depuis Louis Couperin, le chef de la dynastie, jusqu'à Pierre-Louis-Gervais-François, fils d'Armand-Louis. Pendant plus d'un siècle et demi, les Couperin tinrent l'orgue de Saint-Gervais, ce vénérable monument de la vieille facture française auquel travaillèrent des « organiers » comme François Thierry, Clicquot et les Dallery. C'est dire le vif intérêt de l'ouvrage de M. Bouvet qui s'accompagne d'une remarquable iconographie, avec les portraits de François Couperin, sieur de Crouilly, par Claude Lefebvre, de François II, le Grand, par Bouys, d'Armand-Louis et de sa femme Elisabeth-Antoinette Blanchet. Tous ces personnages sont replacés dans le cadre où ils vécurent, à côté de leur orgue, abrités par cette maison fabricienne dont les balcons s'ornent de l'orme symbolique de la paroisse Saint-Gervais. Conformément à l'exemple donné par M. Vauzanges, M. Bouvet se livre même à des investigations graphologiques sur les signatures des Couperin, et en tire de piquantes déductions d'ordre psychologique. Un catalogue analytique très complet des œuvres de la famille et une série d'annexes relatives à Chambonnière, aux Ballard, aux d'Anglebert, etc., complètent heureusement ce livre, très artistiquement présenté, et qui, nous l'espérons, sera suivi d'autres monographies de musiciens français.

L. L. L.

TIERSOT (JULIEN). — **Hector Berlioz. Le Musicien errant (1842-1852). Correspondance publiée par Julien Tiersot.** Paris, [1916] 1919, in-24 de xx, 381 pp.

Avec ce volume composé depuis longtemps et dont il est regrettable que l'apparition ait été autant retardée, M. Julien Tiersot continue la publication de la correspondance de Berlioz commencée par les *Années romantiques* (1819-1842). La période de la vie de Berlioz que nous parcourons aujourd'hui est une époque de luttes et de déceptions, pendant laquelle le grand musicien se débat entre des insuccès artistiques et la crise douloureuse de son ménage. Années poignantes et agitées entre toutes, où le caractère ardent et la minutieuse activité de l'auteur de la *Damnation de Faust* se révèlent tout entiers. Ses illusions s'évanouissent tour à tour ; il souffre à la fois dans son âme d'artiste et dans son cœur d'homme. Il s'indigne de la froideur et de l'incompréhension que ses compatriotes manifestent à l'égard de son œuvre et, en même temps, la belle Henriette Smithson cesse d'être à ses yeux l'Ophélie idéale qu'il avait

tant aimée. Une autre femme, Marie Recio, prend la place de la délaissée. Les lettres de Berlioz où il est question de Marie Recio se distinguent par une grande discrétion ; le musicien n'en parle le plus souvent qu'à mots couverts, en l'appelant Marie ou ON ; parfois, il précise en la qualifiant de « ma femme ». Rien de plus angoissé et de plus tragique que la lettre de la malheureuse Smithson à son fils Louis, écrite en octobre 1846.

La correspondance de la décennie 1842-1852 contient une foule de détails sur les voyages de Berlioz en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre. Cette correspondance, à la fois intime et pittoresque, et qui est annotée avec un soin pieux par M. Tiersot, vient compléter de la manière la plus utile les *Mémoires* du musicien. Un grand nombre de lettres de Berlioz ont été empruntées à l'inestimable fonds Malherbe, du Conservatoire.

Un index alphabétique facilite les recherches dans l'énorme quantité de documents que contient le volume.

VALLAS (LÉON). — **Lyon au temps jadis. — Le Théâtre et la Ville (1694-1712).** Lyon, 1919, in-20 de IX, 124 pp.

En attendant l'important ouvrage dans lequel M. Vallas étudiera *Un siècle de musique à Lyon*, 1687-1789, il lance cet alerte et piquant petit volume rempli de détails des plus curieux sur le vieux Lyon. Ce sont les sempiternels déboires de l'Opéra lyonnais que les comédies locales raillent à l'envie, et dont se gaussent Pierrot et Arlequin ; ce sont les conversations esthétiques de Désormeaux avec Maisonnet, la comtesse et Cléon, qui rappellent les dialogues de Le Cerf de la Vieuville, et au cours desquelles on disserte abondamment sur les mérites et les démérites de l'Opéra, sur son « tintamarre », sur Lully, sur Campra. Ce sont les ragots de la ville, des cafés, des promenades, les fadaises des galants et autres Lycidas. Bien amusantes les lignes que M. Vallas écrit sur les femmes et la minauderie. Une ingénieuse ne s'est-elle pas avisée de publier un recueil de « mines » dans lequel celles-ci sont notées à l'instar des figures de ballets, comme dans la *Chorégraphie* de Magny par exemple ! Et tout en faisant mille grâces, avec le « petit air mignard à la mode », ces dames ne craignent pas de puiser copieusement dans leurs tabatières ! Une comédie de Barbier sur *l'Eau de mille fleurs* met en cause les Esculapes lyonnais et parodie des airs de *Bellérophon* et de *Persée*. Enfin, les Parisiens, tenus pour prétentieux et un peu niais, sont spirituellement pris à partie sous les traits du personnage dénommé Godinet.

Le livre de M. Vallas est un tableau grouillant d'une vie intense ; mais sous son coloris si chatoyant, on sent une toile robuste.

L. L. L.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I

A NOS LECTEURS v
STATUTS ET RÈGLEMENT INTÉRIEUR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE . . . 1
Comptes rendus des séances et des communications 6
AUX MORTS, par LIONEL DE LA LAURENCIE 13
Quelques passages des poésies de Jehan Molinet concernant la Musique, par MICHEL BRENET 21
Les Maîtres de l'ancienne facture française d'orgues. Les Lépine et Dom François Bédos de Celles, par FÉLIX RAUGEL 28
La Musique militaire, d'après une publication récente, par JULIEN TIERSOT. 42

Bibliographie : GRILLOT DE GIVRY : Notice sur les instruments de musique exposés au Musée de Cluny (M.-Br.) 51
CHARLES BOUVET. Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIIIe siècle (L. L. L.) 51
JULIEN TIERSOT, Histoire de la Marseillaise (L. L. L.) 52
Nel secondo Centenario della nascita del conte Giorgio Giulini istoriografo milanese (M.-Br.) 53
CHARLES BOUVET : Huit années de musique ancienne (L. L. L.) 54
MAURICE EMMANUEL : XXX chansons bourguignonnes du pays de Beaune, précédées d'une étude historique (L. L. L.) 55
F. GASCUE : Homero y la Musica (L. L. L.) 57

Comptes rendus des séances et des communications 59
Un groupe de compositions musicales publiées sous le nom de J.-S. Bach au préjudice du véritable auteur, par CHARLES BOUVET 63
Les orgues à tuyaux d'argent dans la tradition et dans l'histoire, par le comte P. DE FLEURY 71
Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française, par J.-G. Prod'homme 76
Notes sur Guillaume de Machaut et son œuvre par HENRI QUITTARD . . . 91
Les aventures d'un organiste dauphinois, par GEORGES CUCUEL 106

Correspondance. MICHEL BRENET 114

Bibliographie :
M. DAUBRESSE : Le Musicien dans la Société moderne (L. L. L.) 116
Associazione dei Musicologi italiani (L. L. L.) 117
BACH SISLEY, BOUCHER, FOCILLON, GOBLOT, HUVELIN, LOCARD, LORET, ROLAND, SALLÈS, ZIMMERMANN : Pour la Musique française (J. T.) 117
ADAM DE LA HALLE : Le jeu de Robin et Marion (M. E.) 118
PIERRE LASSERRE : L'esprit de la musique française (M. Br.) 119
CAMILLE SAINT-SAENS : Germanophilie (J. T.) 121
Notes sur Guillaume de Machaut et son œuvre (fin), par HENRI QUITTARD. 123
Elzéar Genet, dit *Il Carpentrasso*, par Mlle M.-L PEREYRA 139
Trois airs de Couperin le Grand sur des paroles profanes, par CHARLES BOUVET 145
Muzio Clementi, par GEORGES DE SAINT-FOIX 149

Bibliographie : J. DE MARLIAVÉ : Études musicales (M.-Br.) 162

Comptes rendus des séances et des communications 163
Lyres et Cithares, par Camille Saint-Saens. 170
Rythme et mètre unitaires, par Anselme Vinée 175
Un autographe inédit de Gossec sur les origines du Conservatoire, par Julien Tiersot 190
Notes d'archives concernant l'emploi des clarinettes en 1763, par J.-G. Prod'homme. 192
Note sur la facture instrumentale à la Cour de Bourgogne au xve siècle, par Amédée Gastoué 195

Nécrologie : Albert Soubies (L. L. L.). 198
— Michel Brenet (L. L. L.) 199
— Georges Cucuel (L. L. L.). 202

Bibliographie : Léon Moulin : Le Romantisme musical allemand et l'âme française. Un classique français du piano, Paul Lacombe (J.-T) . . . 205
Giuseppe Radiciotti : Primi anni e studi di Gioacchino Rossini (L. L. L.). 206
Albert Soubiés : Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut (J.-G.-P.). 207
Julien Tiersot : Un demi siècle de Musique française. Entre les deux guerres (L. L. L.). 207

Comptes rendus des séances et des communications 209
Le rôle expressif des « Agréments » dans l'Ecole vocale française de 1680 à 1760, par Mme Jane Arger 215
Essai de chronologie de quelques ouvrages de luth de l'Ecole française du xviie siècle, par Lionel de la Laurencie 227
Une lettre inédite de Beethoven (1825), par J.-G. Prod'homme. 233

Nécrologie : Henri Quittard (L. L. L.). 242

Bibliographie : A. Rimsky-Korsakoff : Ma vie musicale (J.-G.-P.). 246
Antoine Sallès : Les représentations du Freyschütz à Lyon. L'évolution de la musique française au xixe siècle. L'éducation musicale à Lyon avant le Conservatoire. Les premiers essais de concerts populaires à Lyon (1826-1876). Horace Coignet et le « Pygmalion » de J.-J. Rousseau (J.-T.) 247
Paul Bergmans : La biographie du compositeur Corneille Verdonck (1563-1625) (J.-G.-P.). 247
E. Borrel : Contribution à l'interprétation de la musique française au xviiie siècle (L. L. L.). 248
F. Gascué : Origen de la Musica popular Vascongada. Materiales para el Estudio del Folk-lore Musico Vasco (L. L. L.). 249
Ivor Atkins : The early occupants of the office of Organist and Master of the choristers of the cathedral church Worcester (M. L. P.). 250
Rafael Mitjana : Don Fernando de las Infantas (L. L. L.). 251
Félix Raugel : Notes sur l' « Audi tellus » et le « Miles Xristi » de la Bibliothèque de Montpellier (J.-T.) 253
Francesco Vatielli : Rossini a Bologna (L. L. L.). 253
Maurice Barber : Joseph d'Ortigue (J.-T.). 255
Charles Bouvet : Une dynastie de musiciens français, les Couperin (L. L. L.) 255
Julien Tiersot : Hector Berlioz. Le Musicien errant (1842-1852) (L. L. L.). 256
Léon Vallas : Lyon au temps jadis. Le théâtre et la ville (1694-1712) (L. L. L.). 257

Table des matières du tome I. 259

QUELQUES OUVRAGES

PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

G. ALLIX : *Lettres inédites de Berlioz à Gounet*. Grenoble, 1903.

ANNÉE MUSICALE (*L'*), par MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, DE LA LAURENCIE (F. Alcan). 1re année, 1911, 1 vol. in-8°, 10 fr. ; 2e année, 1912, 1 vol. in-8°, 10 fr. ; 3e année, 1913-1914, 1 vol. in-8°, 10 fr.

JANE ARGER : *La Cantate au XVIIe et auXVIIIe siècles, récits et airs de cantates réalisés et annotés par Mme Jane Arger*, Paris, Rouart (s. d.)

AD. BOSCHOT : *Hector Berlioz : La jeunesse d'un Romantique ; Un Romantique sous Louis-Philippe ; Le Crépuscule d'un Romantique*. 3 vol. Paris, Plon, 1907-1913.

CH. BOUVET : *Huit années de musique ancienne*. Paris, Chaix, 1917. — *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIIIe siècle*, Paris, M. Senart, 1918. — *Une dynastie de musiciens français, les Couperin*, organistes de l'église Saint-Gervais. Paris, Delagrave, 1919.

M. BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*. Paris, Fischbacher, 1900. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*. Paris, Picard, 1910 (couronné par l'Institut). — *Palestrina*, 3e édit. 1910. 1 vol. in-8 écu, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Haydn*. 2e éd. 1910. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911. 1 v. in-16, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *La Musique militaire* (Laurens).

J. CHANTAVOINE : *Correspondance de Beethoven*, 4e édit. Paris, Calmann-Lévy. — *Musiciens et poètes*. 1912. 1 vol. in-16, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Beethoven*, 7e édit. 1913. 1 vol. in-8 écu, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Liszt*, 3e édit. 1913. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

G. CUCUEL : *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Études sur un orchestre au XVIIIe siècle*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Les créateurs de l'Opéra-Comique français*, 1914. 1 volume in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

H. DE CURZON : *Meyerbeer* (les Musiciens célèbres), Paris, Laurens. — *La Musique, textes choisis et commentés* (Bibliothèque française XVIIe siècle). Paris, Plon, 1914. — *Mozart*. 1914. 1 vol. in-8, avec portrait hors texte, 3 fr. 50 (F. Alcan).

L. DAURIAC : *La Psychologie dans l'Opéra français*. Paris, 1897. 1 vol. in-12 (F. Alcan). — *Essai sur l'esprit musical*. Paris, 1904. 1 vol. in-8° (F. Alcan). — *Meyerbeer*. Paris, 1913. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

M. EMMANUEL : *Histoire de la Langue musicale*. Paris, Laurens, 1911. 2 vol. (couronné par l'Institut). — *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*. Lyon, Janin, 1913. — *Trente Chansons bourguignonnes*. Paris, Durand, 1917. 1 vol. 12 fr.

H. EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23e volume. Paris, Sénart, 1908.

B. GALLET (Mme) : *Schubert et le Lied*. Paris, Perrin, 1907.

A. GASTOUÉ : *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, 2e édition, Paris, *Schola Cantorum*. — *Méthode classique de piano élémentaire et progressive*. Paris, Senart. — *L'Art grégorien*. 2e édit., 1911. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

L. LALOY : *Claude Debussy*. Paris, Bibliophiles fantaisistes, 1909. — *La Musique chinoise* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens. — *Rameau*. 2e édit. 1909. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

P. LANDORMY : *Histoire de la Musique*. Paris, Delaplane.

L. DE LA LAURENCIE : *Le Goût musical en France*. 1 vol. 6 fr. (Joanin). — *L'Académie de musique et le concert de Nantes (1727-1767)*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. 1906. — *Rameau* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens. — *Lully*. 1912. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

H. LICHTENBERGER, professeur à la Sorbonne : *Richard Wagner, poète et penseur*. 5e édit. 1911. 1 vol. in-8, 10 fr. (F. Alcan) — *Wagner*. 4e édit. 1912. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

Dr MARAGE : *Mesure et développement de l'audition*. — *Petit manuel de physiologie de la voix*. — *Rééducation des surdités consécutives à des blessures de guerre*. Paris.

A. PIRRO : *L'Esthétique de J. S. Bach*. — *Descartes et la Musique*. Paris, Fischbacher, 1907. — *Dietrich Buxtehude*. Paris, Fischbacher. 1913.

E. POIRÉE : *Chopin* (les Musiciens célèbres). 2 fr. 50. Paris, Laurens. — *Essais d'esthétique et de technique musicales*. Paris, Fromont.

J.-G. PROD'HOMME : *Les Symphonies de Beethoven*. 6e édit., 5 fr. — *H. Berlioz*. 2e édit., 3 fr. 50. — *Gounod*. 2 vol., 7 fr., Paris, Delagrave. — *Écrits de musiciens*. 1 vol., 3 fr. 50, Paris, Mercure de France. — *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. franç., 9 vol. à 3 fr. 50. Paris, Delagrave. — *Paganini* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens.

H. PRUNIÈRES : *L'Opéra italien en France avant Lully*. Paris, Champion, 1913. — *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. Paris, Laurens, 1913.

H. QUITTARD : *Un musicien en France au XVIIe siècle, Henri Du Mont*. Paris, Mercure de France, 1906.

TH. REINACH : *Plutarque. Dialogue sur la musique* (en collaboration avec M. Weil). Paris, Leroux. — *La musique des Hymnes de Delphes* (Bulletin de correspondance hellénique, 1893-1896.

G. DE SAINT-FOIX : *W.-A. Mozart* (en collaboration avec Th. de Wyzewa). Paris, Perrin, 1912. 2 vol. in-8°, 20 fr.

A. SOUBIES : *Le Théâtre italien de 1801 à 1913*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Almanach des Spectacles*, Tome XLIV. Paris, Flammarion. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*. 4 vol. Paris, Flammarion.

J. TIERSOT : *Correspondance d'Hector Berlioz. Les années romantiques*. 1 vol. 3 fr. 50. Paris, Calmann-Lévy. — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*. 1 vol., 3 fr. 50, Paris, Hachette, 1908. — *Notes d'ethnographie musicale*. Paris, Fischbacher, 1910. — *Gluck*, 3e édition, 1911. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Jean-Jacques Rousseau*. 1912, 1 vol. in-8 avec portrait, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Histoire de la Marseillaise*. Paris, Delagrave, 1915. — *Un demi-siècle de musique française (entre les deux guerres)*. 1918, 1 vol. in-8, 3 fr. 50. Paris, F. Alcan.

A. VINÉE : *Essai d'un système général de musique (Étude sur la Tonalité)*. Paris, Fischbacher, 1901. — *Principes du système musical et de l'harmonie théorique et appliquée*. Paris, Hamelle, 1909.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY